REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO

GLAUBER ROCHA

Cosac & Naify

REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO **GLAUBER ROCHA**



REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO

GLAUBER ROCHA

Prefácio de Ismail Xavier





PREFÁCIO

Revisão crítica do cinema brasileiro é uma síntese da militância crítica que o jovem Glauber Rocha exercia desde que iniciou sua colaboração em revistas e jornais da Bahia, como o *Diário de Notícias*, e no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Em parte, este livro de 1963 retoma e amplia artigos já publicados, como o capítulo sobre Humberto Mauro e o texto sobre os documentários iniciadores do *cinema novo*; em parte, traz textos inéditos até então. O conjunto, reúne, em nova articulação, as idéias apresentadas ao longo de seis anos de sua intensa atividade como crítico e articulador de projetos. Seu diálogo cobria vasto território, e suas viagens incluíam São Paulo e Minas Gerais, mas tinham como foco principal a cidade do Rio de Janeiro, pólo maior de interlocução e parcerias desde o momento em que acompanhou as filmagens de *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, cineasta que, em 1961, teve o papel decisivo de montador de *Barravento*.[1]

Sempre muito empenhado no combate pelo cinema que gostaria de ver realizado, Glauber já era uma personalidade influente, embora com apenas 24 anos. Líder aceito pelos companheiros que engendraram o novo cinema a partir de 1960 — agitador, produtor, cineasta, ideólogo atento às mais díspares experiências.[2] A própria sigla *cinema novo* era neste momento um

fato, e Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e David Neves já haviam esboçado o programa que o grupo afirmara em festivais internacionais, notadamente em Gênova, nas resenhas sobre o cinema latino-americano do Instituto *Columbianum*.[3] No Brasil, segundo o próprio Glauber, o *cinema novo* já havia encontrado seu equivalente à Semana de 22: a Bienal de São Paulo 1961, quando a boa acolhida dos documentários e o apoio dos críticos consolidara este senso da existência de um novo cinema portador de um perfil original de composição formal e temática.[4] Um cinema cujo ideário envolvia a articulação de demandas hoje bem conhecidas: um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz "brasileira" sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social. No entanto, Glauber julgou necessário este livro para demarcar terrenos.

Já identificado em seus valores, Glauber, ao condensar um programa de atuação em vários planos, retoma a sua avaliação dos cineastas, dos críticos e dos produtores. A esta altura, era difícil encontrar quem não fora objeto de comentário seu, de apaixonado elogio ou ataque. O elenco é enorme, incluindo Rubem Biáfora, Flávio Tambellini, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Linduarte Noronha, Trigueirinho Neto, Roberto Pires, Roberto Farias, Humberto Mauro, Lima Barreto, Alberto Cavalcanti e Walter Hugo Khouri. Antes deste livro, o juízo podia ser mais nuançado, tendo em vista a composição de forças ou a expressão do que admirava mesmo no cinema não desejado. Aqui, o rigor é maior. Ao reunir as idéias, o essencial é demarcar os espaços, chamar para o confronto. O *cinema novo* é já uma realidade, e ele quer declarar quem a ele pertence e quem, estando fora, quer se apropriar de sua energia.

O cotejo das idéias requer agora a composição de retratos com traços fortes. A contundência das posições, por sua vez, exige dele mesmo uma rara capacidade de auto-exposição que vem confirmar o seu reiterado gesto de incluir a coragem no elenco das virtudes dos bons cineastas. Diante de cada tópico, busca o exemplo que encarne um problema ou uma idéia-força. O debate cultural tem a feição de um drama em que os conflitos se expõem através das personagens que avivam as idéias. E não é rara a menção a encontros pessoais com figuras que, em seguida, serão objeto de uma dura apreciação, como é o caso de Mário Peixoto e de Lima Barreto. De um lado, há o sinal de envolvi-

mento, de contato direto com os que importam. De outro, é preciso insistir no valor de combate do texto dentro de uma estratégia maior.

No terreno dos aliados, é nítida a posição-chave de Alex Viany, seu amigo desde 1958, conselheiro que, dentre os mais velhos, era dos poucos que se ajustava à "bossa nova" (a expressão é de Glauber) do cinema brasileiro, crítico e cineasta que, junto com Nelson Pereira dos Santos, havia aclimatado em nosso contexto a inspiração neo-realista. Naquele momento, Alex era também o historiador cujo livro *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959, tinha sido resenhado por Glauber.[5] Este, na ocasião, deixara bem nítida a sua admiração pelo feito mas havia sido franco nas avaliações. Saudou o livro como um marco no gênero, mais completo do que outras iniciativas de menor ambição, uma visada histórica abrangente e inovadora, apta a abrir todo um continente para a pesquisa e para a historiografia. No entanto, fez retrições a algumas de suas passagens. Glauber defende Nelson Pereira dos Santos contra críticas de Alex e, de modo geral, faz objeções ao próprio método usado no livro. Para ele, falta uma história estética, valorações no terreno formal, uma vez que não haveria identidade entre testemunho social (que tinha recebido maior atenção) e testemunho estético. A apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois o filme, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, deveria ser examinado com rigor em termos do cinema como arte. Como ele próprio diz, "precisamos de novas formas" e não apenas de novos temas, embora estes sejam fundamentais na consolidação de uma cinematografia. O que ele solicita de Alex na resenha de 1959, definirá o horizonte do seu futuro livro: uma revisão crítica, expressão presente na resenha que avalia o *Introdução*. Em consonância, o livro que publica em 1963, embora sinalize o diálogo com um olhar panorâmico como o de Alex, restringe seu terreno e está voltado para o juízo radical dirigido às experiências que efetivamente contavam para Glauber em sua afirmação radical de novos valores.

O diálogo entre o jovem combativo e o cineasta experiente foi importante no caminho da edição do próprio *Revisão crítica*, pois era Alex quem estava próximo de Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, e quem fez a apresentação elogiosa do texto, de imediato tomando o seu partido, consciente das restrições que viriam, dada a sua natureza polêmica.[6] O que não impede Glauber de reiterar, em *Revisão Crítica*, os pontos de restrição ao amigo, seja como crítico

ou cineasta. No caso de *Limite*, por exemplo, ele havia, na resenha, acusado Alex de ter tido "má vontade" com Mário Peixoto e de ter transferido a observação sobre o filme para outros autores citados. No seu livro, acabará fazendo o mesmo, pois não era possível, na época, assistir ao filme. A diferença vem de que Glauber, empenhado na demarcação de território, escolhe a polêmica como método e se desloca para onde esta é possível, atacando o mito *Limite*. Se a estratégia era se concentrar mais nas apreciações de que o filme era objeto, criadoras da aura existente, ele teve de se apoiar, tanto quanto Alex, em texto de Octavio de Faria publicado nos anos 30, o qual incorporou para fazer uma leitura a contrapelo. Esta, no entanto, deslizou para o ataque ao próprio filme.[7]

Introdução ao cinema brasileiro, em verdade, havido trazido, em várias passagens, apreciações críticas, dado que relativiza os reparos de Glauber. Mas este tem razão quando lembra a necessidade de uma incursão mais incisiva nas questões de forma. Se *Revisão Crítica* traz a primeiro plano a divisão de águas própria ao discurso político, tal movimento não produz uma dissolução do estético, pelo contrário. Há, sem dúvida, os atropelos advindos de juízos emitidos a marteladas, mas o livro deixa claros os princípios estéticos que orientam a defesa incisiva de um cinema que partisse do *neo-realismo* e de Rossellini. Esta era uma valoração que, em linhas gerais, encontramos já em Alex Viany e em todos os que, ao longo dos anos 50, tinham feito a crítica ao projeto industrial, tal como havia sido levado pela Vera Cruz, e tinham participado de congressos da classe cinematográfica ou escrito em defesa do que se chamou, às vezes impropriamente, de "cinema independente" naquela década.[8]

Neste sentido, o diferencial decisivo, no aporte de Glauber a este ideário vindo dos anos 50, será a intensidade e a natureza de seu compromisso estético, sua maior atenção à análise do estilo e à invenção de uma linguagem ajustada à carência de recursos. Desde os primeiros anos, constata-se nos seus textos, bem como nos de Joaquim Pedro, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl, um interesse efetivo por esta questão e uma referência constante *e conseqüente* à tradição literária que estão na raíz, no momento da realização de seus filmes, de uma forte tensão que enriquece o *cinema novo*: aquela entre um cinema que procura dialogar com a tradição e se inserir num campo de debate de longa duração — valendo aí a questão da cultura e da formação nacional entendidas no melhor sentido, sem uma instrumentalização redutora da arte — e o cinema militante que se obriga a uma intervenção eficaz na vida política imediata. Não é

preciso lembrar aqui a feição dos filmes de Glauber, de Leon Hirszman e Joaquim Pedro para evidenciar tais tensões, sempre produtivas, entre eficácia imediata e inserção num horizonte cultural mais amplo, dado de enorme interesse até hoje. Se, neste livro, predominam os imperativos da polêmica, isto não impede que ele expresse certas tensões muito próprias a quem trazia um senso agudo do poético cujos sinais vale a pena apreciar, uma vez feito o comentário sobre a sua maneira de travar os combates mais urgentes.

EXIGÊNCIAS DO COMBATE: O CINEMA BRASILEIRO E SUAS VEREDAS

Olhando o passado, Glauber estabelece o cânone compatível com a nova proposta e instala um tribunal apto a proclamar o que vale como matriz e o que deve ser descartado. Tal postura judicativa encaminha não propriamente um livro de história, mas um texto de crítica empenhado em afirmar um programa para o cinema brasileiro, postura que se exprime na sua típica linguagem de manifesto. Não admira o arrojo das opiniões, a liberdade sintática que hoje nos surpreende, a energia concentrada na afirmação dos valores cuja defesa é o motivo central do livro. Como acontece com os líderes de rupturas, ele inventa a tradição que interessa, seja na referência a processos e tendências, seja no destaque dado a personalidades.

Não por acaso, sua cronologia começa nos anos 30, momento em que localiza o Humberto Mauro autor de *Ganga bruta*, cineasta-chave que ele examina *em situação*, comentando sua conjuntura histórica. Aponta, em Mauro, uma formação cheia de carências, mas observa que ele foi capaz de expressar um "sentimento do mundo", ser autêntico. Diante da paisagem social mineira, ele teve, dentro de si, a sensibilidade, a inteligência e a coragem para representá-la de forma despojada, nos ensinando a fazer um cinema com recursos mínimos (aqui, a referência implícita é, a fase de Cataguases, nos anos 20, embora ele não acentue os filmes de então). Estaria, em Mauro, a evidência prática do sentido do *cinema novo*: "o filme verdadeiro é o que nasce com outra linguagem porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo". Falar em tal "rebelião" é um despropósito em se tratando do cineasta mineiro, e Glauber acaba reconhecendo que Mauro é ideológicamente "difuso", sem plena intencionalidade no sentido da libertação do autor. O principal,

no entanto, seria a evidência, na tela, da *força da intuição* que o tornou capaz de reunir o repertório cinematográfico que conhecia de modo a potencializar um sentido verdadeiro do homem e da natureza, fora de exageros e idealizações românticos, embora ainda incipiente num caminho realista, mais tarde amadurecido com Alex Viany e, principalmente, com Nelson Pereira.

O esquema de Glauber é teleológico. Humberto Mauro é uma prefiguração do *cinema novo*, uma manifestação da verdade ainda cheia de limites, mas um elo necessário (justamente porque manifestação ainda não-plena, não consciente de si). O *cinema novo* não começa do zero, tem seu precursor; por sua vez, o processo que se inicia com Mauro não ficará represado. Se antes as circunstâncias não teriam permitido a sua expansão, o exemplo ficou como uma *promessa adiada* que agora deve ser captada pelos jovens cuja situação histórica, tudo indica, permitirá o seu *preenchimento*. Glauber exagera ao falar em "descoberta" de Mauro. O cineasta mineiro já havia sido redescoberto, nas retrospectivas dos anos 50; seu aporte original é o novo sentido que sua leitura traz, ao tornar Mauro uma estação obrigatória num processo que tem direção definida.

Entre Mauro e o *cinema novo*, o percurso do cinema brasileiro seria a *história de um desvio*, da presença de variadas antíteses que levariam, seja ao autorismo narcísico, seja ao industrialismo e suas ilusões. No percurso desenhado por Glauber para o cinema de 30 a 60, valem os "grandes nomes", e cada qual estará vinculado a um contexto histórico específico e a um modo de produção determinado, sendo julgado em conjunto com estes dados. A estrutura dos capítulos, bem como sua titulação, é um reconhecimento dos que importam no caminho como anti-tipos, respeitáveis na envergadura, mas alvos do gesto agressivo que marca a diferença como que para restaurar o caminho da verdade. A atenção aos "grandes" deve explicitar seus motivos. No elogio ou no ataque, o confronto é de autor para autor. Razão para que só se fale na chanchada de passagem, para desqualificar.

A apreciação de Glauber, no balanço do positivo e do negativo, segue um método crítico pautado pela valorização dos momentos bem sucedidos de *mise-en-scène*, em filmes às vezes problemáticos. Momentos em que o cinema desejado se manifesta de forma mais nítida e dá plena expressão às inquietações do autor. Por outro lado, o combate pela nova estética define que, ao focalizar aqueles de quem devemos nos afastar, o percurso crítico, embora ressalte méritos, deve acentuar os equívocos. Se Mauro é a hora e a vez do céu

estrelado, instância de uma felicidade que, embora frágil, é inspiradora. Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti e Lima Barreto encarnam experiências trágicas; são formas da incompletude do autor ensimesmado ou do dilaceramento travado.

Mário Peixoto teria sido sufocado pelo próprio mito e pelos elogios da crítica, deixando de fazer cinema. *Limite* tem interesse histórico formal, mas para o *cinema novo* não interessa, dada a sua visada do mundo inautêntica (porque decadentista). Inegável talento, aristocrata de bom gosto, Mário poderia ter sido salvo, mas a idolatria de seus admiradores atrapalhou. Cavalcanti seria a grande promessa frustrada. Chegou ao Brasil com todas as credenciais e errou ao não enxergar a experiência dos brasileiros (de Humberto Mauro a Alex Viany, de José Carlos Burle a Nelson Pereira), na velha síndrome do começar do zero e optar pela importação de pessoal desenraizado. Criou a defasagem entre técnica e expressão nos filmes da Vera Cruz e nos de seus sucedâneos. Ele mesmo, Cavalcanti, teria contaminado seus filmes de academismo. Há o melhor exemplo de *Simão, o caolho* (1952), "filme injustiçado", mas *O canto do mar* (1953) desperdiça tema essencial. Transplantou uma fórmula, o lado "cinema inglês convencional" do cineasta que, não assimilando a melhor literatura do Nordeste, estetizou a miséria. O bom cinema precisaria de coragem e vivência do país. Não surpreende que Lima Barreto tenha sido o melhor da Vera Cruz, embora, como Anselmo Duarte depois, tenha se contaminado pela pompa do projeto. *O cangaceiro* (1953) enlouqueceu o pai, figura trágica pelo destempero, irresponsabilidade orçamentária, mimetismo. *O pagador de promessas* (1962) é o momento retórico de Anselmo Duarte depois da espontaneidade afinada ao *realismo carioca* que mostrara em *Absolutamente certo* (1957), quando lançou a promessa infelizmente não confirmada pelo filme ganhador da Palma de Ouro.

Glauber mobiliza um panorama da cultura (literatura, modernismo, artes plásticas) para situar as questões trazidas por estes cineastas, o que não deixa de apresentar desajeitos em certo detalhes, mas tem um efeito extraordinário para esse ponto de inflexão no percurso do cinema brasileiro. *Seu gesto foi conseqüente porque seu diálogo com tais referências era efetivo, denso, vivo e compromissado, e não apenas uma busca do que tinha prestígio*[9]. *Atento a tudo, demonstrou a rara sensibilidade de quem afinal soube, melhor do que ninguém naquele momento, fazer a conexão estética entre o cinema e as outras formas de expressão tal como se desdobraram na cultura brasileira.* Emergiu,

portanto, fazendo as escolhas certas do que valia na tradição literária e pictórica, e do que era traço inovador no seu contexto, articulando as fontes que importavam para o cinema capaz de avançar. Seu quadro sugestivo deixa claro que o problema, por exemplo, de Cavalcanti, Anselmo Duarte e Lima Barreto não se restringe à presença de um mimetismo face ao cinema americano, *mas se estende a um descompasso com o estágio já alcançado pelas outras artes na representação da experiência nacional.* O problema com *O pagador de promessas* é o espírito retórico que o torna um "filme baiano", na tradição do poeta condoreiro dos escravos. Na mesma linha, ataca a "fotografia empolada" de *O cangaceiro*, sua busca do regionalismo pitoresco e sua leitura monumentalista da cultura brasileira, que ele compara com a dos filmes mexicanos, para desvantagem de Lima Barreto, sobrando aí farpas também para os murais de Portinari. Falta, ao melhor cineasta da Vera Cruz, visão histórica, postura crítica. Como legado, ele teria deixado a contribuição de ter criado o *nordestern*, gênero que recebe o elogio, embora Glauber adicione que seria preciso revisar os seus termos (como ele próprio o estava fazendo em *Deus e o diabo*).

A cada capítulo, o eixo do debate pode mudar e, na ciranda dos temas, não raro, Glauber raciocina como produtor, figura que julga essencial, função que chegou a exercer em sua atenção aos aspectos práticos do projeto e do seu próprio empenho em liderar, traçar planos, expedir tarefas, induzir amigos a dirigir tal ou qual roteiro, orquestrar o necessário. Autoria? sim; tudo pessoalíssimo, mas sempre em conexão com as demandas do mundo prático e com a ação de outros cineastas que teriam uma contribuição decisiva a dar. O *cinema novo* seria, como efetivamente foi, obra de uma geração, mesmo que, desta amálgama, fosse ele o elemento químico responsável pela coalescência do conjunto.

Na reemergência de um cinema compromissado com a verdade, o salto mais decisivo é o que leva de Mauro ao *realismo carioca*: Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Amante do popular, Alex não cairia no demagógico e se afastaria da chanchada e do melodrama, conseguindo levar adiante o que outros esboçaram sem desenvolver. E Glauber destaca a trilogia que contribui para a gradual afirmação de um cinema independente: *Moleque Tião* (José Carlos Burle-Alinor Azevedo, 1943), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1952) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli, Paulo Wanderley, 1952). O procedimento do crítico é sinalizar as pontas visíveis de uma formação subterrânea que pode envolver tendências diversas: o cinema policial de Roberto Farias (que deveria

abandonar os "equívocos" e liberar sua competência artesanal em filmes mais ousados), a comédia nova inteligente, corajosa, como *Osso, amor e papagaios* (César Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Souza Barros, 1956). Destaca *Cara de fogo* (Galileu Garcia, 1957), onde há originalidade de tom; é deficiente, *mas pessoal*; e retorna a Walter Hugo Khouri, reiterando o tema da promessa e seu desvio, autor independente a quem teria faltado coragem para a ruptura maior. Ainda em São Paulo, o elogio vai para Roberto Santos: *O grande momento* (1958) é "experiência de antiespetáculo". Mas o entusiasmo maior tem como endereço Trigueirinho Neto, de *Bahia de Todos os Santos* (1960), cineasta que teria ido mais longe na direção da ruptura, último toque da rebelião independente e não compreendida de sua geração, gesto corajoso de avanço formal.

Neste caminho de formação, a plena realização viria com Nelson Pereira dos Santos. *Rio, 40 graus* (1954) seria o "primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado", popular e revolucionário. Pela primeira vez no cinema brasileiro, veríamos o desprezo pela retórica, o retrato sem retoques da realidade cruel. Glauber confessa ter sido diante deste filme que ele despertou do ceticismo e se decidiu a ser diretor de cinema: "muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveriam que seriam diretores de cinema *com dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que podiam *fazer cinema* com uma 'câmera e uma idéia'".

Embora seja Nelson a "mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro", as origens do *cinema novo* passam também pelo documentário, "expressão da cultura brasileira na idade do cinema"; pela postura radicalmente autoral de Saraceni e Ruy Guerra; pelos jovens de *Cinco vezes favela* (1962); e pela escola baiana, cujos destaques são o cineasta Roberto Pires e o crítico Walter da Silveira. Glauber faz a resenha crítica destas experiências, sempre disposto a ressaltar o que há de positivo. No documentário, destaca Linduarte Noronha — nova linguagem e juventude definem a contribuição de *Aruanda* (1959) -- e a câmera-na-mão de Saraceni, em *Arraial do Cabo* (1959), que mostra o verdadeiro gesto do homem, libertando o cinema. Saraceni, com seu antiespetáculo, avança em *Porto das Caixas* (1962), exemplo de coragem, dignidade intelectual, unidade estilística. Ruy Guerra, em *Os cafajestes* (1962), possui "certa transcendência" em sua insolência anti-religiosa, antiburguesa; traz o melhor da *nouvelle vague* e alcança densidade existencial, abrindo caminho para um cinema da Zona Sul ("um cinema em bossa nova"). Por sua vez, *Cinco vezes favela* deita raí-

zes na questão popular, revela cinco autores e sua inquietude; há erros de ideologia e deficiências de *mise-en-scène*, mas é politicamente corajoso, livre. *Garrincha, alegria do povo* (1963) amplia o que já era evidente em *Couro de gato* (1962): a presença de um artista que transforma a matéria social em matéria poética comunicativa; é um "documentário da bola e uma alegria revolucionária", um "cinema desmistificador que parte dos próprios mitos populares".

A última conclusão do crítico é a mais ousada; requereria uma explicação que o estilo do livro não comporta; a frase é ambígua e se move no terreno complexo da relação do *cinema novo* com os "mitos populares" (futebol, religião, carnaval). As metáforas de Glauber tomam um problema enorme, tão cheio de impasses até hoje, como estando, em *Garrincha*, num limiar de solução. E ele aponta, na fórmula concisa, um desejo de conciliação futura que seria, em tese, *realizado quando o cinema, ele próprio, se tornasse um mito popular, a expressão por excelência do país, ponto de reflexão e caixa de ressonância de todas as experiências*. Este é um horizonte utópico para o cinema brasileiro; para Glauber, a realização de tal utopia exige o cumprimento da vocação do cinema como *experiência estética e forma de conhecimento*. Isto se expressa com clareza na afirmação, também inspirada no filme de Joaquim Pedro, de um novo princípio: o de que o *cinema-verdade* não é um tipo de cinema, passível de se resolver numa questão técnica do documentário; é todo o cinema de autor que é *cinema-verdade*. O *cinema novo* encarna tal axioma não só porque tem a coragem de se postar no centro das relações sociais e encarar os fatos decisivos, mas também porque entende que o cinema é um autoconhecimento, uma exploração das possibilidades de "estar no mundo" que não comporta definição prévia, e requer a renovação constante dos seus riscos diante de uma realidade imprevista. A questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia.

A QUESTÃO DO CINEMA DE AUTOR

Resumi, acima, "questões de princípio", um núcleo central de idéias que orienta o pensamento de Glauber quando defende a centralidade da figura do autor. Dentro disto, há operações críticas, um proceder na análise dos filmes, que tudo condensa na referência a um momento de criação-chave: o da *mise-en-*

scène. Ele segue aqui a pauta usual da "política dos autores" formulada pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, a mesma que ele proclama como seu método logo no início de *Revisão crítica*[10]. A pedra de toque do elogio a Humberto Mauro é a *mise-en-scène*. Falando de Nelson Pereira, ele observa "o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos" e, mais tarde, ao avaliar *Rio, 40 graus*, conclui: "o autor estava definido na *mise-en-scène*". E engata nas observações sobre o lirismo e a sinceridade que definem a "segunda ilha autoral depois de Humberto Mauro". O mesmo vale para o elogio à coragem do "marginal" Saraceni e à insolência de Ruy Guerra, ou para a crítica feita ao Anselmo Duarte de *O pagador de promessas*, que estaria muito preso a uma *mise-en-scène* apenas correta.Tudo se origina ou desemboca aí, na *mise-en-scène*; como tudo se compõe a partir da observação dos fragmentos de filmes. Estes, na sua maioria, são reconhecidos em seus defeitos mas explodem em momentos geniais de autoria como na direção das seqüências iniciais de *Rio, Zona Norte* em torno da figura do sambista Espírito.

Já apontei mais acima esta busca dos *momentos pregnantes* do bom cinema, esta procura das pérolas no universo às vezes claudicante de imagens. Minha preocupação foi evidenciar a teleologia montada por Glauber no plano da história do cinema brasileiro, onde o crítico assinalava as promessas, as manifestações incompletas do que seria mais pleno no futuro. Tal teleologia no plano da história tem a sua versão, em outra chave e com outros temas, no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, cuja produção se armou enquanto Glauber escrevia o livro. Lá se apresenta também o mesmo impulso utópico de conciliação futura — para além da desmistificação tematizada *ad nauseum* em leituras simplificadoras do filme — entre os mitos populares e a tarefa da revolução social. Agora, passo a observar a questão da busca dos *momentos pregnantes* da experiência no que tal busca se articula com a estética de Glauber, com seus juízos de valor endereçados ao estilo; ou seja, com a sua maneira de assumir o ideário da "política dos autores" que, em verdade, ele incorpora apenas parcialmente, adaptando tudo a seus objetivos estratégicos.

O alvo principal de seu ataque são as "ilusões industriais" e, portanto, ele não pode assumir a "política dos autores" de Truffaut e seus companheiros em um dos seus aspectos centrais: a formação de um panteão de cineastas-autores que, mesmo trabalhando na indústria hollywoodiana, são exemplos de um percurso de criação pessoal que a análise do estilo permite evidenciar, desde

que se verifiquem seus traços recorrentes, fidelidade a um certo tema, unidade da obra que não exclui "fases" distintas. Para Glauber, o caminho é diverso, pois defende uma relação intrínseca entre autoria e cinema independente, com raríssimas exceções (Hitchcock, por exemplo). A sua noção de autor está estreitamente vinculada ao jogo do poder no interior de uma produção; tem uma dimensão "contratual" que diz respeito à defesa prático-política do diretor-autor nas relações com produtores. Esta dimensão é apenas parte de um problema mais complexo, mas tinha para ele um peso especial, dadas as necessidades de afirmação do novo cinema onde a figura do produtor só era essencial na medida em que desse espaço para diretores com ambição radical de auto-expressão. Uma ambição que permitiria ajustar um estilo (que quebra o domínio dos técnicos) à escassez de recursos de um cinema que deveria abandonar os sonhos industriais. Sabemos que, no futuro, estas relações contratuais iriam mudar por toda parte, mesmo dentro do cinema mais estável, inclusive o mais aparatoso do ponto de vista técnico, quando a influência da crítica e as necessidades comerciais induziriam o próprio esquema industrial a adotar a assinatura de "autor"como estratégia de mercado, coisa que se tornou mais sistemática (e não-exceção) a partir dos anos 70 quando jovens eruditos, "ratos de cinemateca" ou egressos de cursos na universidade alcançaram maior poder em Hollywood (de Coppola a Spielberg e George Lucas). No projeto do *cinema novo*, autoria significava não só antiindústria (no Brasil, Vera Cruz e seu colapso) mas também postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista. Neste sentido, há cineastas que seriam autores, pois em tudo imprimiriam a sua marca, o seu estilo e seus temas, mas o seriam em chave menor, pois trairiam a dimensão revolucionária de seu compromisso com a arte.

Além desta pontuação feita acima, há uma outra distinção que adota, agora entre autores e artesãos. Estes últimos seriam os diretores que se integram de forma mais flexível a um trabalho de equipe e que aceitam melhor a divisão nítida, não só de competência técnica, mas de exercício de criação.[11] Ao emprestar os termos de Paulo Emílio, Glauber os assume, como em tudo, a seu modo. O crítico paulista introduz nuances, desloca o critério da "política dos autores", deixando claro que a ambição de autoria nem sempre resulta positiva ou contribui para o adensamento da arte. Glauber repõe a dicotomia nos termos da defesa radical dos autores como o lugar da virtude e, feito isto, monta a equação que alia autor, cinema independente e revolução, opostos a

artesão, cinema industrial e conformismo. Politiza, portanto, a distinção. E confere direção única a seus efeitos. Se a liberdade de criação é um imperativo, ela não cumpre sua vocação se não há coragem de inovar, assumir uma disposição leonina a questionar a ordem. O que só seria possível a partir de um enraizamento: é preciso que o cineasta saiba de onde está falando. Sua energia criadora deve emergir impulsionada pelo confronto com o teor da experiência que o cerca e com as condições adversas de sua prática: o essencial é o senso de tempo e lugar, senso que Glauber estende até a lírica como "sentimento do mundo" (Carlos Drummond de Andrade).

A QUESTÃO DA POESIA NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

A cada passo, dois influxos: a prática de um método crítico, que é de inspiração francesa, e a inserção incisiva dos problemas de expressão na questão da cultura brasileira dentro de uma determinada conjuntura histórica. É a "política dos autores", sim, mas é também um aliar-se aos termos de uma crítica de arte empenhada em articular o problema social e o problema do estilo dentro de uma tradição que vem do modernismo dos anos 20: o fundamental é a forma nova, a cristalização de um novo modo de olhar, e a consciência da particularidade local e seus desafios como caminho de inserção num debate universal. O "tema local" não seria dado suficiente para que a obra afirmasse sua lucidez face aos imperativos de uma expressão nacional construtiva, transformadora; daí a crítica a Lima Barreto que quis o monumental e desembocou na feição acanhada dos gestos captados por um aparato pesado que freava a expressão em vez de ajudá-la. Daí também sua associação de Mário Peixoto com os decadentistas e com uma vertente problemática de assimilação do moderno no Brasil. Sua argumentação se faz apoiada em nomes que dizem muito (Drummond, João Cabral), e sua defesa do *cinema novo* é um movimento de ajuste entre as várias vertentes da cultura, de modo que o primado da *mise-en-scène* ganhe um sentido de "afirmação lírica", afinado ao pressuposto de uma poesia que interage com o mundo sabendo o lugar de onde fala. Os valores essenciais da "política dos autores", bem como as questões que envolvem a relação mais livre com a técnica (temas do cinema moderno em geral), ganham aqui uma feição local que tem referência no plano literário, terreno em que Glauber toma o

partido da dicção poética modernista contra a pompa e a retórica. Não por acaso, ele minimiza a dimensão narrativa, horizontal (mais associada, então, à fatura do roteiro) e prefere o momento da instauração do poético: o eixo vertical da imagem, o fragmento que concentra a gema, a verdade do autor.

Cabe aqui o parêntese para observar o paralelo entre tal procedimento "autorista" e o estilo de uma crítica literária voltada para a poesia, basicamente interessada no romantismo e no que veio depois, ou seja, no estilo moderno que se instalou no espaço franqueado pela primeira manifestação do primado do "eu" na tradição européia. Tal crítica tem um exemplo paradigmático na tendência que, na França, se chamou de "crítica temática" e que teve seu apogeu no momento de formação dos jovens (tão literatos) do *Cahiers du Cinéma*. O primado da poesia, a atenção ao pontual e ao que se reuniu em torno da idéia de "tema" (ou "motivo"), constitui o objeto privilegiado de autores como Jean Poulet e Jean Starobinski, ambos preocupados com a captação do "étimo espiritual do autor", com os traços recorrentes da obra e as suas redes obsessivas. Praticaram uma análise que era do estilo, e que deixou sua ressonância em outros contextos. A intuição era aí o motor absoluto do percurso crítico, e os tropeços da obra eram sinais de um processo de autoconstrução, descoberta de si, ou seja, descoberta do autor no próprio ato de criação, pois ele não precede a sua obra. Esta é um ato de consciência, é projeto. Impulso, emoção? sim. Mas também exercício de uma vocação de conhecimento.

Glauber, em seu horizonte nacional, ao buscar as referências literárias voltadas para a questão da lírica, privilegia a reflexão de José Guilherme Merquior, também um colaborador regular do *Suplemento Dominical do Jornal de Brasil*, onde publicou ensaios que seriam incluídos no livro *A razão do poema*, cuja primeira edição é de 1964.[12] Neste momento, Merquior está empenhado em afirmar o gesto poético como articulação dos polos subjetivo e objetivo, emocional e racional. Glauber cita: "[A lírica,] se é emoção, mas sem deriva no sentimento e sua desordenada difusão; se é imaginativa, mas sem a solta fantasia despregada da realidade; se é consideração do mundo, mas sem sujeição aos dados, sem pura descritividade: se a lírica é também razão, ou o pulso emocional de uma razão que enfrenta um mundo disposta a extrair dele um significado...".[13]

A presença marcante do texto de Merquior assinala uma curiosa convergência. Em primeiro lugar, trata-se de um momento (60-64) em que o crítico li-

terário se posta mais à esquerda, portanto mais próximo do universo de Glauber do que estará no futuro. Ambos levam em conta Lukács, por exemplo, em seu vocabulário, embora de modo assistemático, quase tangencial. Em segundo lugar, a combinação teórica feita por Merquior envolve uma inspiração de fenomenologia e existencialismo, no plano de uma filosofia do poema, que confirma um diálogo com a "crítica temática" e sua noção do poema como projeto consciente (em *A razão do poema*, há reiteradas citações de Starobinski, ao lado dos mestres da estilística). Terceiro ponto, e mais decisivo, há no texto de Merquior uma adesão explícita aos postulados de uma crítica que se afinava ao modernismo em sua visada histórica da formação nacional, e na defesa da *percepção estética do real* sem exotismos, sem o pitoresco, a empolação e o pedantismo. Por vários flancos, sua concepção da poesia se ajusta à demanda política de Glauber, pois defende uma lírica socialmente empenhada e, no Brasil, associada à evolução de uma consciência de nação. No plano formal, a idéia da lírica como instância de uma "significação nascente", em ato, se transpõe, na leitura de Glauber, para o cinema, onde vai sustentar a idéia de um ritmo interior que interage com a observação do mundo a cada instante do olhar. Dinâmica que engendra, nos momentos iluminados, a verdade do espaço visado pelo cineasta, o senso autêntico de um rosto ou de uma paisagem, o sentido profundo de um gesto ou de uma interação social. O filme, nesta visão, se compõe como um misto de intuição e projeto consciente, sempre a partir da relação franca com o mundo: o bom cinema descobre a sua linguagem no momento em que descobre o real; em síntese, tem o "sentimento do mundo" e o cristaliza numa forma.

A produção do olhar, em Glauber, é confirmação de um modo de entender essa questão do "momento poético" dentro das coordenadas do cinema moderno (ou mesmo do cinema em geral aos olhos, por exemplo, de um Godard, para quem tais *momentos pregnantes* também podiam ser construídos no seio da decupagem clássica). Mas o vocabulário que o brasileiro usa, como vimos, celebra a afinidade de tal estética com os traços de uma lírica moderna que ele incorpora numa perspectiva de esquerda. O notável é que Glauber se afasta, neste momento, de Eisenstein, apesar do horizonte comum da Revolução e das afinidades proclamadas em outras ocasiões. É outro o seu entendimento da questão da montagem, pois a verdade do cinema estaria no plano, nesta ascese do real pela imagem, à Rossellini. Quando lembra Eisenstein neste livro, é

para endossar observações de Paulo Emílio na exaltação do valor do rosto em *A linha geral*, ressaltando os aspectos líricos, pontuais, que marcam o filme.

Compondo suas referências com certo ecletismo, Glauber faz emergir, nas análises efetivas, a força e o sentido da intuição, da exploração arriscada do olhar (no que é menos enfático no racionalismo, quando comparado a Merquior). Um filme de Humberto Mauro teria uma "unidade dissonante", com mistura de gêneros. No entanto, pelo ritmo interior e pela *mise-en-scène*, haveria o olhar que compreende os valores da paisagem física e social; um lirismo sem pompa, conciso, anti-retórico, afinado ao tom desmistificador da sensibilidade mais atual.[14] De pouco vale o recurso aos tópicos de nobreza poética universal quando estes significam imitação do que é já um padrão desgastado do belo, ou significam esterilização através de uma via narcísica do poético como sentimento absoluto do "eu". Vale mais o testemunho autêntico da experiência, o corpo a corpo com o mundo que encontrará, nos anos 60, seu gesto-modelo na câmera na mão, no drama que se formaliza a cada instante num estilo pautado pela busca, pelo tateio. O sair de si e encarar o social é um imperativo, e a sentença "precisamos de novas formas" sinaliza o outro lado da moeda.

Se perguntarmos pela questão do realismo enquanto categoria estética, não vemos uma discussão mais detida, pois não é este o eixo de suas preocupações. Mais de uma vez ele usa a expressão *realismo crítico* (Lukács), e chega a se referir a conquistas do cinema brasileiro em conexão com tal baliza. No entanto, as passagens em que a referência aparece e os filmes a que se liga não permitem uma visão clara do que seria. Apesar da sua valorização reiterada de Graciliano Ramos, usa a noção de forma imprecisa, seguindo um léxico de prestígio na época. O principal é o uso da cifra para marcar oposições, destacar os aspectos pelos quais um filme, mesmo que fraco, incoerente, revela um impulso genuíno de confronto com o real, contribuindo para a construção de uma nova "escola" do cinema brasileiro. Em verdade, não é próprio ao Glauber de *Revisão Crítica* explorar questões de estrutura narrativa, pois prevalece em seu texto a premissa de que o Brasil que deveria ganhar expressão na tela o teria feito apenas em fragmentos, como já observei. A questão do real tem valor prospectivo e, por enquanto, se resolve no gesto sincero do cineasta, na expressão que emana da experiência e está impregnada de suas coordenadas: o essencial é o autoconhecimento. Este, enquanto traço de autenticidade, é também um conhecimento do "próprio ser do cinema".

Esta última expressão é dele próprio, e aparece quando ele condiciona a possibilidade de um conhecimento do real *através do cinema* a outro imperativo: "é necessário que o autor conheça, antes de tudo, o próprio ser do cinema". O enunciado faz parte do núcleo talvez irredutível da poética de Glauber, e expressa afinidade desta com uma ontologia do cinema saída do contexto ítalo-francês do pós-guerra, permeado de fenomenologia e existencialismo, mas não a insere totalmente nas respostas canônicas de André Bazin diante da pergunta "o que é o cinema?".

A articulação aqui é curiosa. O combate de Glauber requer a ênfase no social, no sair de si, na arte que intervém no debate contemporâneo. No entanto, para entender melhor certas crispações de seu estilo — inclusive o seu lado agressivo — é preciso lembrar o que está mais entranhado em seu elogio ao impulso lírico, em sua cruzada voltada para a autoria, dados tão presentes em *Revisão crítica*. Mostra-se aí, nesta ênfase radical à lírica, um foco de tensão permanente, polo de dilaceramentos que vão pautar as suas polêmicas por toda a vida, e explicar muitas oscilações de humor e tonalidade quando avalia inclusive o cinema dos amigos, para além da política de grupo e das batalhas do *cinema novo*. Vale, neste sentido, o comentário a seu artigo "O processo cinema", publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 1961, o qual esclarece as tensões inerentes à sua concepção do cinema, evidentes em certas passagens de *Revisão crítica*.[15]

O "PROCESSO CINEMA"

Neste artigo, bastante confessional, ele se concentra na discussão dos dilemas do autor e na questão da autenticidade (alguém poderia usar o termo pureza) numa prática artística que a tornaria impossível. O cinema, qualquer que ele fosse nos idos de 1961, estaria impregnado pelos imperativos da ordem mercantil. Mesmo no cinema moderno do pós-guerra, o autor que inventa se angustia, pois se torna "marca" usada na publicidade, como aconteceu com os neo-realistas e se intensificou com os jovens da *nouvelle vague*. Esta teria seu lado de "golpe de produção", jogo de mercado da indústria francesa que soube dar mais lugar à inteligência dos jovens numa manobra que teria seu lado corruptor, tal como teria acontecido em Hollywood, palco dos deslizes de Welles e Kubrick.

Apesar de tudo, Glauber ainda identifica heróis: Rossellini, Bergman, Antonioni, Satyajit Ray e Visconti. E desconfia dos mártires que se queixam demais dos produtores, pois deveriam desde sempre saber que as concessões são inexoráveis, dado o "lado profano" do cinema. Ser cineasta é um embate constante com a perspectiva da traição de si mesmo.

A primeira angústia vem da própria escolha deste meio de expressão, pois o autor poderia ser outra coisa (escritor, músico ou pintor). Quanto à sua própria opção, explica: "Respondo, com profunda sinceridade (aproveitando uma deixa de Bergman), que o cinema é escolhido porque é uma forma de profanação à integridade humana e porque é o caminho mais fácil de salvar o artesão. Esta é uma resposta perigosa que dou sem a menor sombra de medo e aqui me refiro aos artesãos e autores". Ou seja, seguindo os termos de Paulo Emílio (expostos em artigo de vinte dias antes deste texto de Glauber), ele vê os dois tipos de diretores se envolvendo na profanação do cinema, não apenas o artesão. Para ele, o autor — essencialmente poeta ou ficcionista — adere ao cinema levado por irrefreável ambição: a de criar mundos próprios "mais visíveis e divulgáveis". Deriva daí não só a fissura interior mas também algo mais que ele adquire logo após o ingresso neste terreno minado: a disponibilidade para a autoflagelação.

O caminho do texto de Glauber é o de apresentar um beco sem saída: o poeta nega (recusa o cinema e se angustia) ou concede (faz cinema e se profana, pois ficará sempre aquém do desejado). Em outro texto, ele havia dito: "o poeta realiza, o cineasta nunca". Traições, concessões levam a que a imagem verdadeira só tenha existido em algumas seqüências de alguns grandes cineastas. O cinema se tornou uma linguagem escondida e esquecida, lugar de uma angústia ontológica advinda daquilo que é um paradoxo seu, muito próprio, como meio de expressão: sua matéria e o modo vigente de formá-la estariam em contradição com a liberdade do criador. A condição do meio confere ao cinema uma dimensão trágica — simultaneidade de paixões, vícios, lances de grandeza e queda inevitável. E Glauber vê em tal caminho o perigo de se deslizar para a demagogia, a autocomiseração, quando o problema do cineasta é vivido como melodrama, que gera uma ladainha vitimosa. Melhor responder a tal momento de queda, perda do paraíso, com uma vontade hercúlea e a disposição ao combate — o cinema não é o espaço para a "Bela Alma".

Exacerbados os impasses, Glauber evoca seus momentos de "penitência" na praia deserta (entenda-se a filmagem de *Barravento*). Isto para dizer que só

aceitou fazer algo contrário à sua *idéia original* de cinema porque teve a consciência do país.[16] E a sua resolução tem um fundo ético bem nítido: para decidir entre "minha ambição e uma *função lateral* do cinema" (grifo meu), precisa admitir que este, como veículo de idéias, só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que lhe é mais necessário. O cinema (este da *idéia original*) só existiria quando o cineasta fosse poeta purificado. Seu ofício não deixaria de envolver o sacrifício, mas este viria da angústia da criação livre, e não da frustração por razões econômicas e políticas. Por ora, engajado no mundo, Glauber opta pelo compromisso político, este que implica nesse sair do espaço da pureza da "Bela Alma" e se envolver com as questões materiais dos homens, terreno onde o cinema se eleva como o maior instrumento de idéias do universo, de intervenção no debate imediato dos homens pela sobrevivência. E resta a pergunta: "seria justo a deserção dos cineastas se eles, mesmo escravos, falam por vezes tão alto?".

O movimento neste artigo é mais existencial-ontológico (uso um termo paralelo ao do próprio Glauber quando observa que "o cinema é uma ontologia"). No entanto, se afina ao tom sartreano do futuro manifesto "Por uma estética da fome" (1965), marco de sua opção por uma dialética em que o autor, na periferia, se afirma pela negação do que o oprime e o transforma em objeto.[17] Neste momento, o tema do martírio do autor, tão reiterado pelos defensores do cinema moderno, se transmuta na tônica da agressividade que sempre marcou as intervenções de Glauber. E *Revisão crítica* já definia, em outras proporções, a convivência de uma reflexão sobre a "ontologia" com uma análise da conjuntura histórica, tudo desembocando na solução dos impasses do cinema de autor pela via do engajamento político. O que é notável é a opção pelo cinema moderno já neste artigo de 1961, embora muito do que aí seja dito pudesse levar à defesa de um cinema puro, ou algo mais afinado à tradição das vanguardas históricas do início do século. Em vez de um compromisso exclusivo com a "pátria da criação" ou de um gesto de rompimento com os mares poluídos de qualquer cinema que aceite o mercado como espaço de comunicação, Glauber assume o que ele próprio chama de *função lateral* do cinema. Neste sentido, é sintomático que, em *Revisão crítica*, ao consolidar a sua posição, não se detenha em *Pátio*, seu filme experimental de 1959, laboratório de um cinema afinado aos anseios da criação livre e, ao mesmo tempo, marco do seu diálogo com os artistas plásticos e com o neo-concretismo, dimensão impor-

tante de sua interação com as questões da modernidade brasileira no campo da imagem (exemplo do diálogo, um grupo de artistas neo-concretos assistiu a *Pátio* no Rio de Janeiro, como lembra Lygia Pape, que reuniu em sua casa o cineasta com os seus parceiros do *Suplemento Dominical*).

É notável que naquele momento, nem Glauber nem outros cineastas do *cinema novo*, embora trabalhassem em colaboração com figuras-chave da renovação da arte brasileira, tenham resolvido seguir um caminho de retomada do espírito das vanguardas históricas ou um mergulho mais radical numa prática inserida na pauta das artes plásticas em torno de 1960. Isto implicaria em assumir outra esfera de debate, com circulação mais reduzida. Era preciso enfrentar aquela esfera entendida como a mais decisiva — a do grande público brasileiro habituado ao cinema hollywoodiano. Afinal, havia a ambição de deslocar o foco da mitologia do cinema de massa, conciliando os aspectos institucionais de enfrentamento da mídia com a idéia da transformação de sensibilidades e consciências em ampla escala. Glauber, sem abandonar o sentimento do cinema como ontologia, assumiu a urgência do combate e resolveu a questão existencial em termos do engajamento imediato no cruzamento das forças políticas do mundo (nos termos de Sartre). Está radicalizado, em sua experiência, o drama do cineasta moderno vinculado à tradição neo-realista e ansioso por fazer seus mundos próprios "mais visíveis e divulgáveis", como ele próprio diria. Gesto de "profanação do cinema" só legitimado, em tese, pelo compromisso político com a salvação da humanidade.

Em resumo, há ambições que chamam pelo "mais visível" e implicam em renúncias muito próprias a quem opta pelo "cinema impuro". Assumir a missão salvadora redime tais ambições mas impõe outras renúncias vindas de outro flanco. Resta ao cineasta, pelo menos ao Glauber que nos expôs, igualmente, suas angústias e a agressividade de seu combate, a opção por uma prática capaz de conciliar os imperativos, o que o obrigou a se engajar em todas as frentes. Sabemos que, na prática, seus filmes não dissolveram, mais tarde, o senso do lirismo livre e ousado que a sua *idéia original* de cinema requer, pelo contrário. Seu esforço foi articular os dois polos — o lírico e o histórico, o poético e o político — numa tensão nítida que está, sem dúvida, implicada na irradiação e força de seus filmes. Não foi rara a sua angústia diante do não-reconhecimento de tal dimensão de seu trabalho, como se a leitura de alguns críticos esquecesse seu impulso de assumir em profundidade as conseqüên-

cias do enunciado "o cinema é uma ontologia"; ao mesmo tempo, houve sempre o esforço de afastar de si e dos seus parceiros o canto da sereia de uma viagem narcisista assumida sem contrapesos. Se assumiu o combate político e uniu o destino de seu projeto ao destino político da nação, partiu também para o exasperado revide toda vez que, em nome de critérios de clareza discursiva, não se deu ao seu cinema o reconhecimento neste terreno da "ontologia", forma de reduzi-lo à expressão de um ideário social que, sendo imperativo no seu programa, não excluía, pelo contrário, o vôo e o risco da intuição criadora que enfim foi sempre o lastro maior de seu cacife de polemista.

Neste sentido, como gesto maior de combate, *Revisão crítica* não aceita as nuances e exige o recalque do que poderia — feita a referência a *Pátio* — ligar a sua energia a outras dimensões, notadamente as encarnadas, por exemplo, no que chamou de "mito *Limite*". De *Deus e o diabo* até o fim, fez um cinema que dialogou, de perto, com a tradição da vanguarda. É nítida a forma como radicalizou o polo da experimentação nos seus filmes dos anos 70 — basta ver *Claro* (1975), *Di* (1976) e *A idade da terra* (1980). Mas o terreno da sua aposta maior, o qual procurou expandir até o fim, foi o do cinema moderno.[18]

Um bom exemplo de como se definem essas tensões no cinema de Glauber é o próprio *Deus e o diabo na terra do sol*. Trata-se de um filme que tem como horizonte a idéia de um épico nacional pautado pela transfiguração do imaginário popular, em conformidade com sua demanda, explícita em *Revisão crítica*, pelo épico como o terreno das literaturas (e dos cinemas) jovens, em seu momento formador, quando o essencial é fundar uma escola nacional. Mas trata-se também de um filme que, de acordo com a sua estética do lirismo e da auto-expressão, ou da verdade do momento e do rosto, privilegia o trabalho da câmera que tateia, caminha em círculos pela paisagem, explora os meandros da personagem em cada manifestação de desconcerto, de modo a adensar as passagens que, num épico convencional, não seriam senão tempos mortos, intervalo entre as ações. Tais passagens são aí pregnantes, decisivas na reflexão sobre o que é uma experiência histórico-política e um modo de ser. Assim, os lances de montagem e o discurso fundador da "nação a construir" convivem com a dimensão lírica dos primeiros planos e com o senso radical da duração, lembrando aqui o enorme valor que esta adquiriu no cinema moderno do pós-guerra.

Creio ser elucidativo aqui este paralelo, guardadas as enormes distâncias entre livro e filme, pois Glauber Rocha assinala a profundidade do seu investi-

mento pessoal e a dimensão dos dramas em cada um dos planos, pois se move num terreno cheio de contradições, o qual vive na tônica dos impasses próprios à tragédia mas que insiste em transmutar num movimento épico de horizontes iluminados. A história, em seguida, faria a sua parte para nos dizer dos entraves e dos sucessos, do que foi a história do cinema moderno no Brasil e seu legado para as futuras gerações, questão que se renova neste nosso momento em que as perguntas se repõem no debate sobre os caminhos do cinema brasileiro, embora seja outra a conjuntura, outras as gerações e outro o quadro técnico que estabelece a moldura das práticas possíveis. O essencial é termos este diálogo com Glauber em nossa reflexão, extraindo o melhor do seu exemplo e do desafio colocado pela envergadura de sua visada crítica, de conseqüências tão fundamentais na história do cinema brasileiro.

A RECEPÇÃO DO LIVRO

Revisão crítica compõe as "reflexões de um cineasta" que, muito jovem, não trazia ainda um patrimônio de imagens já construídas; sua situação diferia daquela de Eisenstein ao apresentar as suas. E seria um despropósito exigir dele um espírito sistemático de teoria, o ser geométrico, a serenidade do pesquisador. Temos aqui uma peça de combate que, como fiz questão de ressaltar, se apoia na densidade e profundidade com que ele viveu, intuiu e pensou os vários polos de sua empreitada — a poesia, o cinema e a sociedade. No geral, trata-se aqui do problema da consolidação do *cinema novo*, do grupo que já havia conquistado um espaço no contexto brasileiro e feito ouvir sua voz em festivais internacionais. Grupo que já tinha, portanto, sua cidadania dentro da república do cinema, sem que pudesse ainda proclamar sua hegemonia, pois estava ainda por trazer a público seus melhores filmes. Para citar apenas o exemplo da trilogia fundamental, havia apenas *Vidas secas*, de Nelson Pereira, estando em preparo *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo*. Por ironia da história, estava também em preparo o golpe militar de 1964. Desta reviravolta política, não creio ser preciso acentuar de novo seu impacto nos projetos de Glauber e de seus companheiros, na trajetória do país, da cultura e do cinema. As mudanças de rumo, as inversões de expectativa e as reações dos artistas já foram tratadas numa grande variedade de textos. Muito menos seria o caso

de fazer aqui o balanço, no varejo, dos erros e acertos da visada crítica de Glauber face a cineastas ou a problemas institucionais da produção da época. O essencial é reter o sentido que ele imprimiu a uma reflexão conduzida com rara intensidade, própria a quem vive a intervenção na cultura e na sociedade como questão visceral e, por isto mesmo, se põe inteiro na defesa do programa para o qual convoca seus contemporâneos.

Dos leitores de 1963, esta edição traz uma significativa amostra que, embora não exaustiva, traz um painel de reações dos contemporâneos na primeira hora. Expõe a fortuna crítica do livro quando a polêmica ainda estava acesa, no momento em que é mais próprio o gesto de adesão ou ataque. O que se oferece é um testemunho do teor dos debates naquela conjuntura de 40 anos atrás, momento em que se adensou a reflexão sobre o cinema brasileiro e seus caminhos numa tônica distante da atual. O quadro era propício, e Glauber aí se inseriu de forma balizadora, valendo sua força de proposição notável, o abraço radical do juízo de valor que implica em risco e combate, virtudes bem expressas nesta revisão crítica que visava abrir o caminho para *um* cinema, e era ofensiva à idéia de um consenso em nome do cinema nacional.

A cada nova conjuntura, são variadas as inspirações e os termos do debate, mas reiterou-se nas últimas décadas uma constante referência à figura de Glauber, por razões óbvias. É fundamental manter seus filmes acessíveis ao olhar das novas gerações, e o mesmo se dá com os seus textos, notadamente este tão visceral na afirmação dos valores por ele assumidos. É, enfim, notável o fato de *Revisão crítica* não ter sido reeditado durante este longo intervalo em que o nome de seu autor e a importância do movimento que liderou não saíram de pauta. A presente edição se faz ocasião especial de um novo acesso a uma obra que, a par de sua ressonância, compõe muito bem o retrato de um jovem com talento e carisma, em pleno exercício de uma liderança precoce que conquistou com enorme vontade e trabalho, cineasta que estava em vias de dar o salto que o colocou num alto patamar de criação no contexto do cinema moderno.

[*Ismail Xavier*, janeiro de 2003]

NOTAS

1 Um quadro sugestivo do contexto que marca a emergência de Glauber Rocha no plano da cultura nos é oferecido por Maria do Socorro Silva Carvalho, *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK, 1956-61* (Salvador: EDUFBA, 1999). Para um relato do percurso do jovem Glauber, ver João Carlos Teixeira Gomes, *Glauber Rocha: esse vulcão* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997) e Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo, *Glauber: a conquista de um sonho, os anos verdes* (Belo Horizonte: Dimensão, 1995).

2 Observando-se as cartas de início dos anos 60, o diálogo compreende um espectro que vai dos cinemanovistas a Walter Hugo Khouri. Ver Ivana Bentes (org.), *Glauber Rocha: cartas ao mundo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

3 Para a participação dos cineastas brasileiros nas Resenhas, de 1961 a 1965, ver Miguel Serpa Pereira, *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*, Tese de Doutorado, ECA-USP, 2001; e Duvaldo Bamonte, *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-75)*, Tese de Doutorado, ECA-USP, 2002.

4 Glauber dialogava e acompanhava de perto o trabalho de críticos ligados à Cinemateca Brasileira, como Francisco Luiz de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla, entre outros de São Paulo, como se nota na leitura deste livro. Em particular, no longo e revelador depoimento (ainda inédito) dado a Raquel Gerber, na Itália, em 1973, ele ressaltou a importância, para o seu pensamento, do texto "Uma situação colonial?", lido por Paulo Emílio na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, em 1960, e publicado in: *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1960. Suplemento Literário.

5 Ver Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: INL-MEC, 1959) e nova co-edição Alhambra/Embrafilme feita em 1987, sem os apêndices e a filmografia que constavam da edição original. A resenha de Glauber Rocha foi publicada in: *Jornal do Brasil*, 28 nov. 1959.

6 A orelha da 1ª edição, escrita por Alex Viany, inicia a fortuna crítica apresentada neste livro.

7 O texto de Octavio de Faria, "Limite", foi publicado in: *A Pátria*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1931. Quanto à futura reação de Glauber Rocha, em 1978, depois de finalmente assistir ao filme, ver seu artigo "Limite", in: *Folha de São Paulo*, 3 jun. 1978, e incluído na coletânea organizada por Amir Labaki, *Folha conta cem anos de cinema* (Rio de Janeiro: Imago, 1995).

8 Ver Maria Rita Galvão, "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente", in: *30 anos de cinema paulista* (São Paulo: *Cadernos da Cinemateca*, n. 4, Cinemateca Brasileira, 1980). Para um quadro geral das idéias do período 50-60, ver Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema* (São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983). Observar, em particular, o relato das polêmicas entre os cinemanovistas e o pessoal do Centro Popular de Cultura [CPC] em torno da idéia do popular e das relações entre arte e política, quando a questão da liberdade do autor divide os campos. Sobre este período, há a documentação e comentários reunidos por Raquel Gerber, *O cinema brasileiro e o processo político cultural (1950-78)*, publicado pela Embrafilme em 1982.

9 As referências literárias têm um significado que não se reduz ao papel dignificador do cineasta dentro da política cultural conduzida pelo *cinema novo* e, em especial, por Glauber. Mais de uma vez, tal papel foi acentuado, como o faz Jean-Claude Bernardet em *O autor no cinema — a política dos autores: França, Brasil nos anos 50 e 60* (São Paulo: Brasiliense, 1994). Se isto é parte da questão, não está aí o ponto decisivo das relações entre Glauber e os escritores, pois o que teve conseqüência maior foi o conteúdo de sua experiência, a forma como leu e se inspirou. Enfim, o que fez, no seu cinema, com tais referências.

10 Para uma história da questão do autor e dos procedimentos da crítica ligada à "política dos autores" nos contextos francês e brasileiro, ver o livro de Jean-Claude Bernardet citado na nota anterior; para o contexto europeu, ver John Caughie (org.), *Theories of Authorship: a Reader* (Londres: Routledge e Paul Kegan, 1981).

11 Ver Paulo Emílio, "Artesãos e autores" [14 abr. 1961], in: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. II (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982).

12 Ver José Guilherme Merquior, *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965/Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, 2ª ed.).

13 O ensaio de Merquior, "Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil", publicado no livro de 1965, é de 1962, e faz referência ao fato de ser uma retomada do texto "A atitude lírica", publicado in: *Jornal do Brasil*, 25 fev. 1961. Este último foi modificado e ampliado na direção das novas posições do autor que teria radicalizado sua defesa da razão e dos aspectos construtivos da linguagem na dinâmica da lírica. Os termos não são idênticos mas é possível uma aproximação à fórmula de Mário de Andrade em "A escrava que não é Isaura": "máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. Daí ter escrito Dermée: 'o poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria'". Ver Mário de Andrade, *Obra imatura* (São Paulo: Livraria Martins Editora, INL-MEC, 1972).

14 Na associação entre o poético e os valores objetivos da paisagem, estes que o olhar do cinema evidencia, Glauber converge com Oswald de Andrade, ausente em suas referências: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos." (início do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*). Ver Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1972).

15 Ver artigo "O processo cinema", publicado in: *Jornal do Brasil*, 6 mai. 1961. Não por acaso, este é um dos raros escritos escolhidos por Glauber, 20 anos depois, na composição de seu livro *A revolução do cinema novo*, publicado em 1981, em co-edição Alhambra-Embrafilme.

16 O plano da reflexão é distinto, mas aqui ele, tal como na questão da lírica, nos lembra Mário de Andrade e suas observações sobre o modo como o combate cultural e o empenho em criar uma tradição gera a sensação de renúncia na liberdade de criar, instância de sacrifício.

17 Para um comentário sobre o manifesto de 1965, ver Ismail Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* [último capítulo] (São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983).

18 Ver o conceito de cinema moderno, aqui adotado, em Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno* (São Paulo. Paz e Terra, 2001).

INTRODUÇÃO

A cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal: existem os cineclubes e duas cinematecas, inexiste uma revista de importância informativa, crítica ou teórica. No campo da bibliografia, salvo os livros de Cavalcanti, *Filme e realidade*,[1] e Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*,[2] conta-se apenas com duas ou três traduções de obras mais famosas (Georges Sadoul[3] e Umberto Barbaro[4]) além de ensaios de Salvyano Cavalcanti de Paiva (que tratam de cinema americano[5]), *Cartilha do cinema*, de Carlos Ortiz,[6] e outros eventuais interessados.

O esforço para uma autoformação teórica ou prática é desumano: o crítico inicia-se geralmente nas colunas dos jornais estudantis e sobe gradativamente para os suplementos literários de grandes jornais ou páginas especializadas de algumas revistas. É muito pouco o que ganha, mesmo se consegue uma coluna profissional. O salário não é suficiente para pagar assinaturas de revistas indispensáveis como *Cahiers du Cinéma*, *Teleciné*, *Cinema Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound*. Assim, crítico, cineasta e diletante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As idéias chegam envelhecidas ou superadas.

—

A maioria dos críticos, em geral, se especializa em cinema americano, porque é mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações culturais. Se o crítico é ligado a distribuidoras estrangeiras, subitamente domina um assunto particular: cinema japonês, cinema russo, cinema francês; é que, na maioria dos casos, fazendo corretagem publicitária entre seu jornal e determinada distribuidora, o crítico necessita subsistir. Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto não se definem os cineastas, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de "vale tudo": a partir de 1962, o que não era chanchada virou *cinema novo.*

—

O aspirante a realizador sofre mais que o crítico: não há campo profissional, não há escolas de formação teórica, não há produções suficientes para manter uma prática ininterrupta e evolutiva. O aspirante é um suicida que se obriga a deixar os compromissos e sofrer as humilhações até, por jogo de azar, dirigir um filme. Neste processo, os mais despretensiosos, aqueles que intencionam apenas a profissão, o possível dinheiro e o sucesso, cedo ou tarde se equilibram: bolam argumentos de efeitos narrativos espúrios, pouco se interessam pelo sentido ideológico do filme ou pela significação cultural do cinema; fazem filmes apesar do cinema e desconhecendo cinema. Os autores são, ao contrário, esmagados com facilidade. Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade — no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo.

—

Em nosso ambiente cinematográfico um diretor é medido pela altura de sua voz: se berra no estúdio ou na sala de dublagem é um grande diretor, venerado pelos técnicos, atores e produtores; ainda é medido pela chamada capacidade de trabalho que se reflete na sua disposição de carregar o tripé para filmar qualquer história disfarçada em "filme sério"; incorpora os mitos da mulher nua e da pornografia, faz dois filmes por ano, é um monstro sagrado. Do outro lado está o diretor-autor, que já recusa a "história", o "estúdio", a "estrela", os "refletores", os "milhões"; o autor que necessita apenas de um operador, uma

câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório; o autor que exige apenas liberdade.

Vencida a chanchada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica.

MÉTODO

François Truffaut assinalou muito bem que "... il n'y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auters de films et leur politique, par la force même des choses, irréprochable".[7]

Adotando-se o "método do autor", que encontra no crítico francês André Bazin seu primeiro pensador, a história do cinema não pode ser mais dividida em "período mudo e sonoro", fiel que cataloga os cineastas em "os que falavam pelas imagens puras" e "os que falam pelas imagens sonoras". A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como "cinema comercial" e "cinema de autor". Não há limitações de som ou de cor para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Resnais, Godard ou Truffaut, é claro que, na composição artesanal, a técnica de montagem, fotografia e som exerceram papéis importantes, mas o que mantém a eternidade destes filmes é a política de seus autores, a realidade que, tanto através das lentes primitivas de Tissé, como das lentes modernas de Raoul Coutard, foi apreendida e plasmada em visão de mundo. Não há, na permanência de filmes como *Acossado* [*À bout de souffle*] ou *Potemkin*, limitações temporais: seria quase que a mesma coisa que dividir a história da literatura em antes e depois de Gutenberg.

—

O "autor" no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O "diretor" ou o "cineasta", nas contradições do cinema comercial, perdeu seu maior significado. "Diretor", "cineasta" ou "artesão" — como observou Paulo Emílio Salles Gomes[8] — podem, em raros casos, atingir a autoria

através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor. O advento do "autor", como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo.

—

Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o "método do autor" para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. Neste campo, no conflito de um revolucionário comunista como Eisenstein ou de um poeta surrealista como Jean Vigo, entram todas as contradições econômicas e políticas do processo social. Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário,* porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é *não-autor.*

—

É uma categoria alienada? Não, é a nova ordem que se impõe num diálogo feroz com o mundo através do mito específico do século. O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage,* iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? Como pode um autor forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia.

—

O que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição, se é um anarquista como Buñuel ou o destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni ou se consome nele, no protesto passional, se é um místico como Rossellini; ou prega a nova ordem, se é um comunista como Visconti ou Armand Gatti.

No Brasil, onde se consolida uma estrutura capitalista às contradições do submundo agrário e metropolitano, o cinema tem sido uma desastrada aliança entre autores imaturos e capitalistas amadores. Até hoje, com raras exceções, o cinema foi produzido pela pequeno-burguesia ansiosa de promoção provinciana ou por grupos financeiros com intenções de mecenato. Em pequenos exemplos, situados a partir dos dois últimos anos, começa a surgir uma consciência cinematográfica das classes produtoras que, organicamente, já converte amadores em artesãos e, conseqüentemente, afasta os autores para a margem do amadorismo. Daí os núcleos de produções independentes como único meio de sobrevivência dos autores.

Não havendo antes profissionalização, as novas gerações definidas para o cinema assim procederam movidas por impreterível motivação vocacional: em 1960 o quadro disponível de diretores novos no cinema brasileiro era todo ele de "autores"; em 1962 surgiu uma nova onda de diretores improvisados, saídos do teatro, da televisão e do cinema de chanchada, que compuseram as vagas exigidas pelo aumento de produção. O que determinou este surto foi a mentalidade criada pela publicidade (polêmica pública) do grupo de autores inconformados que, em 1960, se reunia no escritório de Nelson Pereira dos Santos: o termo *cinema novo*, nascido então, se transformou em manchete promocional das grandes produtoras e dos novos financiadores que chegaram ao cinema atraídos pela súbita novidade do negócio. O autor, é claro, comeu as migalhas; no amadorismo, com recursos impossíveis, não conseguiu filmes que atingissem o público na medida dos filmes comerciais lançados como *cinema novo*; perdeu campo, ficou à margem analisando as contradições, exasperado e naturalmente enfraquecido. Em bloco, reorganizado neste ano, os autores retoma-

ram a prática e agora, morta a chanchada, lutam com um inimigo mais forte, transformado desta morte. Os mitos de Zé Trindade e Oscarito foram substituídos pelos mitos do escândalo da mulher nua e do regionalismo pitoresco de macumba e chapéu de couro. O público, sem preparo, foi subitamente dominado pelas fitas imitativas do cinema americano dos anos quarenta, caracterizado no *western* (clichê espuriamente usado na temática de cangaço) e no *gangster* (clichê idem nos filmes metropolitanos): o público, inconscientemente reagindo contra a linguagem pobre da cópia, investiu primariamente contra os temas: o cangaço ou a favela, zonas temáticas importantes no processo social brasileiro, são condenados antes mesmo de uma manifestação cinematográfica de maior vulto. Castrado em relação aos temas — estes, populares, intrinsecamente evidenciados no seu aspecto político; castrado quanto à linguagem — esta, esquematizada, extrinsecamente exigida como gramática da comunicação americana do espetáculo, o autor brasileiro encontra-se praticamente num beco sem saída. O desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, atrasado de meio século, contará com uma estagnação cultural de trinta anos. Os equívocos incorporados à indústria, agenciados pelos intelectuais despidos de um conceito moderno do cinema, acrescem mais um dedo às garras do monstro. O intelectual equivocado imprime um falso selo artístico no cinema comercial e o impõe como verdade aceita sem discussão, antes com louvação, pela crítica que justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura.

O chamado cinema artístico produzido nas indústrias se caracteriza justamente pelo esteticismo *neo-expressionista* e pela ideologia contemplativa da burguesia: humor, tédio e amor são os grandes temas de todas as classes, enquanto que os problemas sociais são resolvidos por reformas paliativas.

Se as classes se identificam pela carne e não pelo dinheiro, o cinema comercial ganha a sua forma artística ideal no melodrama: o personagem patológico, herdado da dramaturgia padronizada dos argumentistas americanos, se opõe, com sucesso, ao personagem histórico; o personagem histórico, como o próprio autor, é um consciente, despido, objetivo, forte e violento em sua prática. Cumpre, pois, exterminá-lo.

—

Quando André Bazin disse que o *western* era o "cinema americano por excelência", forneceu um dado para que hoje se possa pensar na possibilidade de o ci-



Humberto
Mauro
(sem data)

nema ser "a cultura brasileira por excelência". Com o esmagamento do autor, o cinema no Brasil, contudo, não possuirá excelência nenhuma e tende a falir estrangulado em seus limites de mercado interno. A conquista dos grandes mercados do exterior não se fará com a produção de subcultura, desde que, pura contradição, as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor: a *nouvelle vague* francesa, os autores italianos, os independentes americanos, ingleses e mesmo a nova geração rebelde soviética, jogam embaixo, com luta persistente, os mitos enraizados por Hollywood. A indústria do autor, síntese desta nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. No Brasil, vivendo a pré-história, esta dialética se precipita. Não há outro problema senão este: na medida que o cinema de autor é um cinema político e na medida que o cinema comercial reflete as idéias evasivas do capitalismo reformista, os problemas de nossa indústria, em nosso atual período histórico, é igual a todos os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil. Daí a ilusão de órgãos como o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica [GEICINE], daí o perigo das legislações improvisadas em benefício das produtoras nacionais necessitadas de maior número de datas no mercado. A missão única dos autores brasileiros, se é que subsistem como classe, é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas. Daqui, o cinema tem de ser encarado com uma ótica universal; aleijar a dialética é escolher a sombra de oportunismo inconseqüente, que deixará, para sempre, a história do cinema brasileiro com apêndice informativo na história universal do cinema.

Há que se ver de uma vez por todas — e claramente — que uma nova cultura propõe, na dificuldade de ser de Antonioni, Resnais ou Godard, uma vontade e uma possibilidade de ser um novo cinema. Tem propriedade, e mais do que em nenhuma outra parte do mundo, o termo: *cinema novo* no Brasil. Lançado na introdução de um estranho fenômeno cultural, restará, ao menos, como um signo da hipótese.

Este livro adota o método do autor. Como crítico e profissional, estive ligado nos últimos cinco anos aos bastidores do cinema brasileiro. De uma parte existe o depoimento pessoal, de outra, a crítica imparcial. O resultado me parece válido, após o livro introdutório de Alex Viany, para as primeiras pedras siste-

matizadoras do nosso cinema. Devo ter omitido nomes e errado datas:[9] mas, lembrando uma ligeira observação num texto de Caio Prado Júnior (e lembrando-me de economistas de nosso cinema, Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin!) não me interessou enumerar estatísticas e cifras e sim interpretar os fatos, se a tanto me ajudarem engenho e arte.

De outro lado, como humilde homenagem, dedico o trabalho ao velho Humberto Mauro — um autor — e ao moço Miguel Torres[10] — também autor — que morreu em desastre de jipe, nas terras da Paraíba.

NOTAS DO EDITOR

1 Alberto Cavalcanti, *Filme e realidade* (São Paulo: Martins, 1953).

2 Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro — MEC, 1959). Nova co-edição Alhambra/Embrafilme (Rio de Janeiro, 1987).

3 Georges Sadoul, *História do cinema mundial* (São Paulo: Martins, 1963), 2 vols.

4 Umberto Barbaro, *Elementos de estética cinematográfica* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965).

5 Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Aspectos do cinema americano* (Rio de Janeiro: Páginas, 1953).

6 Carlos Ortiz, *Cartilha do cinema* (São Paulo: Iris, 1949).

7 Em francês no original: "... não há filmes bons nem ruins. Há somente autores de filmes e sua política, irrepreensível pela força mesma das coisas".

8 Paulo Emílio Salles Gomes, "Artesãos e autores", in: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2 (São Paulo: Paz e Terra, 1982). Publicado originalmente in: *O Estado de São Paulo*, 14 abr. 1961. Suplemento Literário.

9 Efetivamente havia erros de datas referentes a certos filmes citados pelo autor. Na presente edição as datas e títulos foram corrigidos.

10 O baiano Miguel Torres [1926-62], ex-marujo, ator e roteirista, morreu num acidente automobilístico. Foi roteirista, com Ruy Guerra, de *Os cafajestes*, *Os fuzis* e deixou inacabado o documentário *O cavalo de Oxumaré* e, inéditos, os roteiros: *ABC da vingança*, *Volantes e cangaceiros* e *A estrada da fome*. Glauber Rocha escreveu um artigo em sua homenagem "Miguel Torres, bom cabra", in: *Diário de Notícias*, Salvador, 6 jan. 1963.



Humberto Mauro em seu filme *Engenhos e usinas* (1955)

HUMBERTO MAURO E A SITUAÇÃO HISTÓRICA

A década de 30, que precede a Segunda Guerra Mundial, é um terceiro grande ciclo cinematográfico, que sucede ao falido expressionismo alemão, nas entradas dos anos vinte, e o período clássico russo, fase que revelara o gênio de Eisenstein em *A greve*, *Potemkin*, *Outubro*, *A linha geral*; de Pudovkin em *A mãe* e *Tempestade sobre a Ásia*; de Dovjenko em *A terra* ou das teorias da "camêra-olho", de Dziga Vertov. A década de 30 é o grande impulso do som: perseguidos pelo nazismo, emigram para os Estados Unidos Fritz Lang e Sternberg, portador do mito Marlene Dietrich; aí o cinema americano fortalece o ciclo de *gangsters*; a indústria de sardinhas (expressão de Stroheim) se edifica à base de nomes como Rouben Mamoulian, Frank Borzage, Henry Hathaway, o próprio Sternberg, William Wyler, John Ford, King Vidor, Frank Capra, Fritz Lang (estes cinco as maiores personalidades), mas sobretudo na grande novidade do *filmusical*, industrializando o gênio criativo de Busby Berkeley, que resolveria o impasse da opereta, criada por Lubitsch.

Na França é a inquietude do vanguardismo — o período de ouro de René Clair, Renoir, Duvivier, Carné, Jacques Feyder, Marcel Pagnol — o episódio trágico e genial de Jean Vigo — o talento inquieto do brasileiro Alberto Cavalcanti. Nascia o cinema francês, lutava sua indústria em concorrência peri-

gosa com os *trusts* americanos; a polêmica ia do naturalismo ao realismo; do surrealismo ao anarquismo; buscava-se o drama, a comédia ligeira, as adaptações literárias: nada era definido, mas enquanto Hollywood esmagava os talentos, a França vivia e acolhia melhores idéias.

Na Inglaterra, para onde se dirigiu Cavalcanti, depois de uma fase de comercialização nos estúdios da Paramount em Paris (já!) -- o gênio de John Grierson começava, à frente do famoso General Post Office [GPO — Correio, Telégrafo, Telefone], o movimento do "documentário britânico", ao qual Cavalcanti quis nomear como *neo-realismo*.

O documentário realista britânico é sem dúvida mais importante neste tempo que a indústria americana ou a inquietação francesa. Foi um movimento que se definiu e não foi superado pelo tempo; deixou lições de estilo, de organização, mas, sobretudo, de uma forma mais conseqüente do que o cinema clássico soviético, investiu o filme de um sentido social e educativo. John Grierson era um marxista e, apesar de ser financiado pelo GPO, nunca se rendeu a imposições reacionárias. O aperfeiçoamento do som cinematográfico se deu neste período e o seu grande artesão foi Alberto Cavalcanti — que compõe ao lado do próprio Grierson, de Basil Wright e de Robert Flaherty, o maior quarteto do grupo.

1930 é ainda a década que consagra o documentarista holandês Joris Ivens; mas na história do *cinema novo* sua maior importância está no fato de ser a época de Jean Vigo, Robert Flaherty e Humberto Mauro, no distante e selvagem Brasil. Flaherty, como Vigo, simboliza a luta contra a mentira do cinema industrial. Morreu sofrendo a incompreensão dos produtores e exibidores: seus filmes que, segundo ele mesmo, não brincavam nem transigiam com temas sociais, completam, mais do que em Vigo, este profundo sentido da verdade e da poesia possível de ser alcançado apenas por um cinema livre.

—

Se Humberto Mauro, iniciando-se em Cataguases, Minas Gerais, em 1925, com *Valadião, o cratera*, estivesse na Europa e nos Estados Unidos na década de 30, certamente teria realizado um filme do vulto de *Ganga bruta*, mas também encontraria as mesmas dificuldades de Vigo e Flaherty; talvez morresse mais rápido, frustrado; o fato de um brasileiro, como Cavalcanti, ter sido um dos três ou quatro nomes fundamentais desta época, em toda a Europa, liquida a possibilidade de uma referência colonial ao mineiro Mauro. Se *Limite*, de

Mário Peixoto, 1930, corresponde sem dúvida a um sintoma do cinema vanguardista francês e revela um artista impregnado de estetismo subjetivo, *Ganga bruta*, em 1933, não só corresponde ao sintoma poético de um Vigo ou Flaherty, como também está preso a uma realidade que não o limitou por uma linguagem intencional. Procedendo ao exame de *Ganga bruta*, veremos que, enquanto o estilo seco do documentário inglês iria influenciar os realizadores franceses, fantasiados na época de "fusões", "superposições", "camêras lentas", "grafismos" e outras práticas próximas ao ridículo; e enquanto no cinema americano, a escola alemã era tomada como princípio (exceção como do francês Wyler, do irlandês Ford, do siciliano Capra) de uma patente industrial — Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de crítica ou de livros especializados — contando apenas com desorganizadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionistas e outros tantos russos, americanos e franceses — tinha diante de si a paisagem mineira; dentro dele a visão de um cineasta educada pela sensibilidade, inteligência e coragem. Sim, numa época de complexa criação cinematográfica, Mauro, em *Ganga bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau -- mas sobretudo absoluta simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem, um lirismo que, como bem conceitua José Guilherme Merquior:

> *...se é emoção, mas sem deriva no sentimento e sua desordenada difusão; se é imaginativa, mas sem a solta fantasia despregada da realidade; se é consideração do mundo, mas sem sujeição aos dados, sem pura descritividade: se a lírica é também razão, ou o pulso emocional de uma razão que enfrenta o mundo disposta a extrair dele um significado, o objeto da lírica é, não diretamente a consciência reflexiva de uma emoção, mas antes de tudo, a* pura significação nascente. *O que na lírica se percebe é o nascimento de uma significação.*[1]

Esta adaptação de um conceito de lírica do crítico literário talvez sirva ao cinema de Humberto Mauro tanto quanto à própria poesia: será raro que, na *pura significação nascente*, a lírica brasileira tenha se realizado melhor em poetas como Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo



Nita Ney em *Brasa dormida* de Humberto Mauro (1928)

Neto, do que nas seqüências de *Ganga bruta*. Fotografado por Edgar Brasil, o mesmo que fizera *Limite*, — o filme de Mauro apresenta uma qualidade igual à dos melhores fotógrafos de então; na história da fotografia no cinema, quando for escrita, Edgar Brasil terá a importância que um Tissé teve para Eisenstein; Kaufman para Dziga Vertov e Jean Vigo; Gregg Toland para Orson Welles e William Wyler; Figueroa para o cinema mexicano, Otelo Martelli para o *neo-realismo* ou Raoul Coutard para a *nouvelle vague*.

—

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino — é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com o qual realizou *O descobrimento do Brasil*.

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*) o *realismo crítico* começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro. Tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, à margem da cultura. Eis, aliás, o único e grande crime que o Brasil cometeu contra Mauro. Do ponto de vista profissional, Humberto Mauro se realizou, compondo uma filmografia de quinze longas-metragens, a partir de 1925 com *Valadião, o cratera* e a seguir *Na primavera da vida*, em 26; *Tesouro perdido*, em 27; *Brasa dormida*, em 28; *Sangue mineiro*, em 29; *Lábios sem beijos*, em 30; *Mulher*, em 31;[2] *Ganga bruta*, em 33; neste mesmo ano *A voz do Carnaval*; *Favela dos meus amores*, em 35; *Cidade-mulher*, em 36; *O descobrimento do Brasil*, em 37, com música de Villa-Lobos; *Argila*, em 1940; *Segredo das asas*, em 44; *O canto da saudade*, em 50. A maioria destes filmes foi realizada em Cataguases; com a evolução do sonoro, Mauro veio para o Rio a convite de Adhemar Gonzaga, onde dirigiu os filmes mais importantes de sua carreira: *Ganga bruta* e *Favela dos meus amores*. Foi ainda diretor do inacabado *Inconfidência Mineira*, produção de Carmen Santos, que se arrastou por anos e anos. Como ator, fotógrafo, argumentista, montador, produtor, diretor, cenógrafo, eletricista, maquinista, esteve em todos os setores da técnica. Hoje, funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE], Mauro se dedica a documentários e já realizou tantos que escapam às mais insistentes pesquisas de Alex Viany.

O que de certa forma sacrificou Humberto Mauro, e retardou sua glória, foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no Brasil. Nesta época Mauro é a substância maior que não foi percebida. Na Europa talvez tivesse realizado menos filmes, porque somente no Brasil poderia, numa indústria amadorística, manter integridade profissional e liberdade criadora. Se houvesse visão dos intelectuais na época (o delírio de então era o endeusamento hermético de *Limite*), se acontecesse um movimento semelhante ao ocorrido em 1962, dando apoio cultural a Humberto Mauro, desmistificando o inegável talento de Mário Peixoto, trazendo então Cavalcanti de volta ao Brasil e indicando caminhos a entusiastas como Adhemar Gonzaga e Carmen Santos — o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas americano,



Engenhos e usinas (1955)

inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa. Mário Peixoto se converteu em lenda; Humberto Mauro se isolou no profissionalismo burocrático; Cavalcanti retornaria em 1949 a um ambiente de franca irresponsabilidade.

—

Num artigo publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, escrevi em 1961:

Com Ely Azeredo, Walter Lima Jr., Alex Viany, Sérgio Augusto e Paulo César Saraceni — críticos que estiveram no modesto Festival de Cataguases, concluímos que Humberto Mauro e logicamente Ganga bruta, *como cabeça de sua obra, é tema para livro, aliás providência em projeto. Desta maneira, cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e neste processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem. Oferece esta aplicação de Humberto Mauro a mais tremenda responsabilidade que qualquer homem de cinema no Brasil poderia receber:*
a) Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros, e no Rio, também barato, um dos vinte maiores de todos os tempos, Ganga bruta*;*
b) Mauro não entende como se gasta "tantos mil contos" em uma fita, porque um filme não é arquitetura de efeitos, mas expressão visual de problemas;
c) em contraposição, todas as fitas brasileiras, depois de Mauro (e aqui entram naturalmente A primeira missa, *de Lima Barreto, ou* Ravina, *de Rubem Biáfora e Flávio Tambellini) são realizadas com recursos multiplicados e são infinitamente inferiores;*
d) o princípio de produção do cinema novo *universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica — rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das idéias.*
Logo, a tradição de Humberto Mauro não é apenas estética e cultural, mas é também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje. Humberto Mauro — com o impacto de sua obra — obriga repensar o cinema no Brasil, pelo menos aqueles que são honestos e não temem assumir necessária consciência crítica. Partindo daí é que a importância de Humberto Mauro passará a viver de fato".[3]

E no mesmo artigo transcrevi uma opinião de Paulo Saraceni:

Descobrir Humberto Mauro agora é de extrema importância histórica, porque é justamente neste ano que está se formando uma nova geração de cineastas, não em termos relativos, *mas num plano de ambição universal estimulada pela grandeza da obra de Mauro.*

Iniciando o artigo, escrevia, diante do momento cinematográfico:

De Ganga bruta *a* A primeira missa *(de 1933 a 1961), o cinema brasileiro involuiu violentamente. Quando situamos o último filme de Lima Barreto não incluímos nisto oposição a um trabalho que sofreu injusta campanha política — atitude prévia e desastrada das várias facções. É* criticamente *que não se pode confirmar* A primeira missa *em 1961, quando este é um filme mais antigo e mais incompleto do que* Ganga bruta — *fita moderna de 1933, fita muda que rompeu a história e permanece válida, inclusive vanguarda. Armando-se uma ponte ao contrário, do novo Humberto Mauro ao velho Lima Barreto — é possível traçar a involução da linguagem cinematográfica brasileira.*

Aí, sem dúvida, se aplicava a expressão de Saraceni de que "*cinema novo* é uma questão de verdade e não de idade".

—

Ganga bruta é um filme que não pode ser decomposto nos termos de "argumento" e "direção", embora tivesse uma estória escrita por Octávio Gabus Mendes. Enquadra-se como cinema de *mise-en-scène*: a montagem não é uma tirania e é a visão do cineasta diante de cada fase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha da câmera, realizando a montagem a partir de um ritmo interior. Articulando os elementos de maneira a que o tradicional fundamento (a anedota) se integre no organismo visual, evoluindo para um vivo objeto fílmico — Mauro investe num tipo de expressão contrária à análise de críticos ligeiros que o qualificam de primitivo. Se primitivo em cinema for dirigir a câmera pela intuição, antes de amordaçá-la pela razão, Jean Vigo, Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, o hindu Satyajit Ray e outros tantos, entre os maiores cineastas, são primitivos. Ao contrário, estariam mais próximos do conceito de primitivos os cineastas que, manejando com habilidade a mecânica, jamais conseguem, pela conjugação gramatical dos planos, transmitir um só momento de verdade. A câmera é um objeto que mente. Falando uma vez sobre o *cinéma-vérité*, Louis Malle disse que toda vez que um diretor limita um espaço da realidade pelo enquadramento, está mentindo sobre aquela realidade, pois a decompõe segundo uma convenção. O autor mente sobre o real *movido* por um impulso interior: mas é através desta determinada posição de olhar que ele capta a *verdade do espaço escolhido.* A lírica *pura significação nascente* está no plano em si e não na seqüência — o que

se opõe à teoria prática da montagem dialética de Eisenstein; o cineasta russo considerava um plano como um dado abstrato; somente a dialética deste plano, e outros, poderia alcançar um conteúdo dramático. Quando Rossellini, no final de *De crápula a herói* [*Il generale della Rovere*] nega o primeiro plano ao herói no poste de fuzilamento, evidencia a sua posição diante do heroísmo: após acompanhar a revolução interior de um crápula que se converte em mártir, Rossellini, assaltado por sua dúvida, se afasta do holocausto que consagraria o herói à História. Qualquer diretor mecânico, que concorda gramaticalmente os substantivos com os adjetivos, faria um primeiro plano do personagem morrendo, porque aquele era apenas um momento dramático. Quem é o primitivo? Rossellini ou Henry Levin? Sobre *A linha geral*, de Eisenstein, Paulo Emílio Salles Gomes observa:

> *...o tema rural e o seu processo de renovação — a passagem de um* kolkoz *do plano privado para o plano coletivo — as exigências diversas de tratamento do mundo agrícola em contraste com o mundo urbano-industrial, impuseram uma simplicidade de linhas, que Tissé assimilou na fotografia e uma qualidade de ambientação típica, que nada tem a ver com os impactos de inteligência de* Outubro *e do manifesto revolucionário de* Potemkin... *há notas novas no espírito de* A linha geral, *das quais a mais saliente é o lirismo, que não se encontrava nos filmes anteriores... a figura de Marfa Lapkina reivindica atitudes e reações que não são simbólicas, mas de uma criatura física, moral e psicologicamente caracterizada... Evidente que na crítica ao* kulak *e seu sono parasitário e burguês, na sátira aos burocratas da usina de tratores e na procissão religiosa, o Eisenstein crítico e mordaz se mantém íntegro. Mas não havia, na sua obra anterior, uma seqüência como a das núpcias do boi* Fomka, *lírica, alegórica e sádica, nem uma seqüência como a da batedeira, em que a exaltação do progresso técnico assume características de libertação erótica.* A linha geral *ficará na obra complexa de Eisenstein, como a tentativa mais equilibrada de concretização de seus ideais estéticos, visando resultados mais objetivos como tema e menos polêmicos e experimentais como forma.*[4]

Vale notar, nestas agudas observações de Salles Gomes, que Eisenstein começava a descobrir uma verdade maior que sua teoria. E é justamente por isto que *A linha geral* contém mais lirismo no rosto da mulher camponesa (um pri-

meiro plano apenas, sem necessidade de um discurso posterior com outros planos) do que a célebre seqüência da ponte e do cavalo, em *Outubro*, busca de uma poética da violência.

Guiado pela intuição, Mauro é dissonante e a raiz de sua montagem é a vivência. *Ganga bruta* não é um filme tranqüilo; é um clássico às avessas. Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o assassinato da mulher pelo marido), é o documentário realista na segunda seqüência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o *western* (o bafafá no bar, com pancadaria geral no melhor estilo de um John Ford), cresce com a mesma força do cinema clássico russo (a posse da





mulher, de notações erótico-freudianas na montagem metafórica da fábrica de ação) e, se na discussão entre o noivo e o marido criminoso no primeiro anticlímax a evidência cenográfica lembra outra vez o expressionismo alemão, todo o final é construído no clima de melodrama de aventuras. Mas estas dissonâncias não fazem de *Ganga bruta* um filme de fases: todas estas visões ganham um só movimento fílmico, corporificadas por um constante elo de lirismo que é a substância da *mise-en-scène* de Mauro. Se a discutida seqüência freudiana da fábrica é o único momento historicamente superado do filme, vale a pena lembrar que Eisenstein tinha Marx e Freud como os autores básicos em sua teoria. A Mauro faltava uma cultura marxista e, quanto a Freud, não creio que as metáforas da fábrica fossem um experimento consciente.

A riqueza de *Ganga bruta* não se limita a esta ou àquela manifestação de

talento: a montagem, marcada por uma veia vivencial, encontra hoje relação com o ritmo sincopado de um Godard ou o ritmo especulativo de um Resnais — para citar autores que romperam com a montagem discursiva patenteada, a partir de 1940, na prática comercial. Evidentemente (um técnico inventivo que enfrentava todos os detalhes do cinema) Mauro conhecia, e bem, as regras básicas da montagem narrativa. Seu corte, contudo, é livre; não há tempos extáticos em *Ganga bruta*: é todo um tempo que vive movido por um ritmo interior; explode, recua, discursa, reflete, comunica um mundo em mutações imprevistas, cada vez mais sugestivas. E, selando a autoria, o que se deduz da posição de câmera de Mauro é uma compreensão dos valores objetivos da paisagem





Lu Marival e Durval Bellini na seqüência inicial de *Ganga bruta*

física e social. Sendo entendimento e *não-êxtase* frente à exuberante paisagem brasileira — romantismo verde-amarelo ao qual voltaria Lima Barreto e no qual mergulham os profissionais de nossa miséria — Mauro, embora ideologicamente difuso, faz uma política despida de demagogia. Obtém o quadro real do Brasil — que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro não esconde a violência da miséria. Num pequeno documentário, já da fase sonora, *Engenhos e usinas* (1955) — romântico e inicialmente narrado pelo popular poema de Ascenso Ferreira "...dos engenhos da minha terra, só os nomes fazem sonhar..."[5] e logo depois conduzido pelo movimento visual e lírico da cantiga do Engenho Novo, o poema ingênuo estabelece organicamente a evolução econômica e industrial dos campos, as usinas que destroem os engenhos de rodas-d'água lentas no campo parado; o

advento da máquina, a inadaptação do homem primitivo ao progresso (por ignorância), a fuga da febre industrial (causas do subdesenvolvimento) — cujo trágico caminho é a nostalgia. Embora certas críticas não sejam dotadas de uma intencionalidade maior, a verdade com que Mauro penetra no quadro é suficiente para informar, sem rodeios, o problema social. Assim, no início, com o próprio Mauro sentado, de costas, ao pé de uma árvore gigantesca, olhando o campo vasto e parado, está contido, no maior momento de todo o cinema brasileiro, todo um ciclo social e o reflexo desta passagem sobre o homem primitivo. Este seria um documentário de três planos inclusive, caso Mauro quisesse: após a força do plano inicial, tendo montado uma roda de engenho e logo depois uma turbina de usina — toda história da economia açucareira do Brasil, que marcou a agricultura no primeiro período colonial, estaria levantada. Aí, neste plano inicial, está a raiz do enquadramento do filme brasileiro — visão que seria restabelecida quase trinta anos depois por Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha, Paulo Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade.

—

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico.

—

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje — e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil — é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.

NOTAS DO EDITOR

1 José Guilherme Merquior, "Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil", in: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965), p. 164.

2 Neste caso, Humberto Mauro é ator e somente responsável pela fotografia; o diretor é Octávio Gabus Mendes.

3 Glauber Rocha, "Humberto Mauro e a situação histórica". *Jornal do Brasil*, 7 out. 1961. Suplemento Dominical.

4 "A linha geral de Eisenstein". *Diário de Notícias*, Salvador, 13 jan. 1963. Suplemento Artes e Letras.

5 Ascenso Ferreira. "Os engenhos de minha terra", in: *Cana Caiana* (Recife: edição do autor, 1939).



Raul Schnoor e Mário Peixoto em seu filme *Limite* (1930-31)

O MITO *LIMITE*

Em 1961 um grupo de amigos de Mário Peixoto fez um pequeno movimento nacional para salvar *Limite*: levante de verba a ser utilizada em contratipos, pois tanto as cópias estavam quase que totalmente desaparecidas como negativos, antigos, e sem um processo de conservação adequado, começavam a deteriorar. Saulo Pereira de Mello, o guardião-mor de *Limite* e Plínio Süssekind Rocha, o sacerdote, despertaram o interesse dos amigos de Mário Peixoto e algumas autoridades. Não sei bem o resultado, mas creio que os recursos foram levantados, pois não raro o jovem Saulo é visto nos corredores dos laboratórios com rolinhos de testes carinhosamente entre os dedos. Uma vez perguntei como ia a coisa e ele seriamente me respondeu que "os laboratórios não conseguiam uma gama igual aos originais de Edgar Brasil e por isto acreditava ser impossível fazer o contratipo no Brasil; estava pensando em tentar laboratórios estrangeiros" — adverti que, se houvesse demora, os negativos poderiam ficar totalmente perdidos. Saulo me respondeu, com extrema gravidade: "É melhor que se perca; um contratipo com gamas de luz diferentes dos originais não seria *Limite*: é um filme puramente sensorial, sua percepção está fundada sobre ritmo e luz!". Realmente preocupado com *Limite*, falei um dia, em São Paulo, com Salles

Gomes e o crítico, em uma das suas habituais explosões de espanto e humor, perguntou:

> "E *Limite* existe? Seriamente, não sei se vi este filme ou se tudo isto é uma espécie de sonho obsessivo meu, do Plínio, do Octavio...".

—

Georges Sadoul, quando aqui esteve em 1960, viu quarenta e seis filmes brasileiros e se tornou num dos maiores entusiastas de Humberto Mauro. Foi ao Rio cumprir uma espécie de promessa: ver *Limite*. Houve um reboliço no templo: Sadoul, depois de esperar, não viu sequer um fotograma! Convivi três anos com Brutus Pedreira na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, então dirigida por Martim Gonçalves. Brutus Pedreira foi um dos atores principais de *Limite* e, como grande conhecedor de música, o homem que escolheu a partitura. Contou-me seu trabalho: dias e dias numa discoteca, escolhendo faixas; acrescentou, num final de frase, que o rapaz encarregado da discoteca ficou louco de tanto ouvir!... Brutus Pedreira é obsessionado por *Limite*. À medida que eu o interrogava, em momentos oportunos, Brutus revelava todos os detalhes da produção: o tempo que Edgar Brasil levava para iluminar um galho de árvore e o rigor com que Mário Peixoto chegava e dizia que aquela folhinha estava *"um pouco assim"* e a paciência com que Brasil desmanchava tudo para fazer de novo. Segundo Brutus, a produção custou sessenta mil cruzeiros.

—

Estive com Mário Peixoto duas vezes, ainda, apresentado por Brutus. É um homem calado, um tanto tímido, mas simpático. Falamos superficialmente sobre cinema, eu na sensação de estar na presença de um gênio, ele talvez sendo apenas amável com um jovem diretor. De qualquer forma, fiquei com ótima impressão, porque não se trata de um esnobe, como pensava antes: é um homem esportivo quase; o resto, para mim, ainda permanece indevassável. O fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, nunca vi *Limite* nem sei se isto será possível algum dia. Conta-se que há uma cópia no Museu de Arte Moderna de Nova York. Brutus Pedreira tem outra versão, dizendo que a cópia foi para a Paramount e daí não tem bem certeza se foi para o MoMA. A cópia brasileira, que muita gente viu, está interditada por Saulo, que fanaticamente luta

contra sua decomposição. *Limite*, envolto em sua lenda, tende a desaparecer — se o problema não for urgente, fria e profissionalmente resolvido. É um dever do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE], da Universidade ou do próprio Ministério da Educação e Cultura, recuperar esta espécie de *Mona Lisa* de nosso cinema. O público precisa revê-lo; os jovens cineastas; a crítica internacional.

Convertendo-se dia a dia em monstro sagrado, mito impenetrável, *Limite* é um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro: entre os homens de cinema da geração de 30 há o fanatismo por *Limite* e as conseqüências foram esterelizantes até para o próprio Mário Peixoto, que nada conseguiu realizar depois, interrompendo *Onde a terra acaba* e ficando ainda no roteiro de *A alma segundo Salustre*. Homem de posses, ligado a amigos ricos, não foi dinheiro que impediu a carreira de Mário Peixoto: o fantasma de *Limite* sem dúvida o persegue até hoje, talvez demasiado tarde para realizar os seus projetos, já bastante caros. Atualmente, para um filme de três ou quatro horas e ainda em cores, seria difícil um produtor, ainda mais se tratando de um filme de Mário Peixoto.

Não vi *Limite*, mas posso adiantar que Mário Peixoto está para o cinema como Lúcio Cardoso e Octavio de Faria para nossa literatura: é o que se chama um intimista, um místico talvez, um homem voltado para seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história. Sobretudo um esteta hermético; um resto de aristocracia marcada pelo bom gosto. Se evoluísse, fazendo mais filmes, possivelmente seria um cineasta da envergadura de um Ingmar Bergman; ou então um outro de dramalhões. Como Mário Peixoto, encontramos hoje em dia a figura de Walter Hugo Khouri que, realizando cinco filmes, dos quais *Estranho encontro* é uma manifestação de talento jovem e promissor (seu segundo trabalho) — ainda se debate com problemas nebulosos que o impedem de definir suas idéias.

Para que se tenha a noção do que é *Limite* como filme, desde que é impossível vê-lo, vou transcrever um artigo de Octavio de Faria, publicado em 1931, quando do lançamento:

> *Em qualquer centro cinematográfico cultivado — vejo as salas de* avant-garde *de Paris, por exemplo — um filme como* Limite, *que Mário Peixoto realizou num esforço que não pode passar despercebido a ninguém, produziria ao ser exibido o apoio entusiasmado da maioria e o protesto de alguns, aplausos e vaias, como* Paris-Port *de André Sauvage, como* Finis terrae *de Epstein, etc.*

Num meio habituado a discutir cinema, um filme 'pessoal' como Limite, *absolutamente despido de 'preconceitos cinematográficos', em que o realizador ousa afirmar em cada cena tudo que lhe vem à cabeça (diria melhor: tudo o que lhe 'chega à sensibilidade'), sem se importar de com isso ir contra todas as regras convencionalmente estabelecidas, um filme que ousa dar a cada cena a duração que o realizador calculou matematicamente quando lançou o plano de* montage *do filme, uma produção que visa fazer arte e nada mais, que não concede coisa alguma às exigências do público nem aos que 'sintam' o filme num outro ritmo diferente desse em que foi construído, um filme assim fatalmente não agradará do* mesmo modo *a todos.*

Não creio que possa desagradar a quem entenda de cinema (mesmo pouco), mas não será aceito do mesmo modo por todos. Tem personalidade *demais para que todo o mundo concorde com cada uma das suas saliências e reentrâncias. Ora, isso já seria naturalmente o bastante para que numa sala de* avant-garde, *em Paris, alguém protestasse contra uma determinada cena, ainda que dois minutos depois estivesse aplaudindo uma outra com entusiasmo.*

Em Limite, *os recursos de que o realizador dispôs interessam muito pouco, porque é o filme como resultado, como obra total, que absorve todo o interesse. Não precisa de atenuantes e materialmente não deixa perceber que foi realizado no Brasil, graças à habilidade técnica do* camera-man, *Edgar Brasil.*

O filme, aliás, não procura fazer 'brasileiro'. Sua história é 'de qualquer parte', como a de Aurora. *Sua técnica é a mais moderna, internacional: sem letreiros (um ou dois, usados para evitar alongamentos), segundo a técnica de cenário dos alemães, máquina movendo-se como nos filmes americanos ou alemães, filme ritmado obedecendo a um* montage *entre o russo e o alemão, artistas sem* maquillage, *como em* A paixão de Joana D'Arc [La passion de Jeanne d'Arc] *de Freyer, como em* Finis terrae *de Epstein, como nos filmes russos.*

Na própria natureza, elemento essencial do filme, não se procura mostrar a clássica 'natureza do Brasil', apenas aspectos locais bonitos, que juntam a essa qualidade o fato, talvez secundário, de serem situados no Brasil.

É que Limite *não visa, em princípio, estudar costumes locais ou focalizar caracteres nacionais. Se o faz aqui e ali, é acidentalmente. Na verdade* Limite *interessa muito mais como filme em geral do que como filme nacional. E mais ainda como obra do* cinema puro *do que como narração de 'casos' ou exploração de uma situação.*



Taciana Rei em *Limite* de Mário Peixoto (1930-31)

Limite *não começa nem acaba. Está. Existe como dado inicial sobre que o realizador borda uma série de variações. Esse me parece o ângulo principal sobre o qual o filme dever ser visto. Surgidos os seus heróis, ninguém sabe como, num barco em pleno oceano, o filme para mim acaba com o mesmo barco perdido no mar — ainda que o realizador tenha achado necessário, para 'acabar' ou para reafirmar um pouco mais o caráter de uma das heroínas, fazer um filme, isto é, virar o barco, depois de uma tempestade no mar, que ficará como uma das melhores coisas que já se fez até hoje em* montage *cinematográfica.*

Na verdade, o barco continua em pleno mar limitando a vida dos três heróis cujas aventuras em terra firme a natureza limitou sempre - · uma impressão de prisão, de aperto, de asfixia quase, a que o espectador sensível não pode se furtar, dada a habilidade desenvolvida na técnica de cenário e de montage *do filme.*

É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético, sinte-

tiza emoções. Deixa o espectador 'sentir' quanto queira em excesso do conteúdo de cada cena. Não é uma obra de pensador, mas de artista. É um filme de arte pela arte. Não é um argumento importante, mas um tema, musical ou poético (os dois talvez). E é como um tema a variações incontáveis, que tem de ser considerado. Todo ao longo do filme o realizador vai utilizando cada situação que cria para uma série de variações de imagens, ritmadas rigorosamente debaixo de um plano geral. Poder-se-ia discernir no filme vários temas: tema de melancolia da vida, tema da 'natureza desesperada' (todas as maravilhosas árvores 'desesperadas' que o filme mostra), tema da água em revolta, etc.

O filme não focaliza, portanto, indivíduos com longa história e possibilidades de vida dramática a encadear. Mostrando no barco duas mulheres e um homem, o realizador tem mesmo o bom gosto de não relacionar uns com os outros, nem no passado nem dentro do barco. (Que feche os ouvidos, portanto, para não ouvir o público lastimar que o rapaz não se apaixone por uma, ao menos, das mulheres).

O filme apresenta apenas estados de espírito. Situações que são apenas pretextos para os 'temas' aparecerem. Momentos que o realizador aproveita para fazer reaparecer os seus acordes preferidos, as suas rimas mais felizes, os seus ritmos mais ricos.

Mesmo quando narra as histórias dos heróis, são quase que unicamente estados de momento, situações, que apresenta, ou, pelo menos, só neles se demora, passando por vezes com uma rapidez incrível sobre as coisas que o comum considera em geral como sendo as essenciais — o que dificultará um pouco a compreensão do filme, em certos momentos, aos que não tiveram bastante contato com a linguagem do cinema.

Na definição desse estado geral de desânimo e desagregação, de isolamento crescente das coisas principais da vida em que os heróis se acham, quer no barco quer na terra firme, poucas vezes se terá sido mais feliz. Graças à rigorosa unidade de ritmo, procurada e observada sempre que foi possível, o realizador conseguiu dar em todo o filme a mesma impressão de desânimo e de limitado que queria. Não indaguemos como, *porque seria aqui entrar por questões de ritmo que excedem os limites deste artigo.*

O interessante é que Limite, *com todas essas qualidades, não é o que se pode chamar, usando a linguagem comum: a revelação de um* diretor. *Será a de um artista, mesmo a de um* realizador *(o que é muito mais). Mas nada ou pouco permi-*

te concluir, a quem queira perceber, se Mário Peixoto consegue ou conseguirá dirigir do mesmo modo brilhante 'cenas dramáticas', de importância, se é o que se costuma chamar 'um diretor'.

Para quem tenha um certo conhecimento das diversas teorias cinematográficas será fácil compreender a razão de tudo isso, uma vez que se trata do emprego de uma técnica que propositadamente diminui muito o diretor em bem do realizador, designando assim o indivíduo que, ao mesmo tempo que imagina o cenário e dirige depois a cena, também faz ou orienta o montage do filme.

O cenário de Limite foi imaginado de tal modo, a filmagem obedeceu a tais regras que, quando se tratou de fazer o montage, cada cena apareceu então relativamente 'curta', isto é, pequena, de pouca ação, mais ou menos insignificante em si sob o ponto de vista de seu conteúdo dramático: um galho de árvore, uma expressão de dor, uma fonte jorrando água, nuvens, etc. Feito o montage, depois de relacionadas umas com as outras, cada uma tomou então a sua verdadeira significação como parte de um todo, apenas com valor estético próprio. Precisamente a técnica russa. Precisamos o que Poudoukine ensina.

Não havendo em Limite nenhuma dessas cenas violentas e longas em que os Stroheims e os Sternbergs se celebrizaram pela verdade e pela força a que conseguiram atingir, não é possível julgar o 'diretor' — apenas de um modo geral o 'realizador'. Sonolência[1] revelará provavelmente, o diretor.

Do mesmo modo os artistas. Seguindo a boa técnica, o realizador (trabalhando aqui como bom 'diretor') não permite ao ator 'representar' — exceto a ele mesmo numa única cena em que aparece como ator, cena que destoa violentamente do resto do filme, todo ele construído em outras bases. Essa representação é tão menos perdoável quando o realizador sabe perfeitamente dominar os artistas no filme todo, tirando deles sempre apenas a expressão que quer e mais nada.

Com exceção do realizador, nenhum dos artistas excede o seu papel no momento (sem ser possível esquecer, entretanto, pela sua exatidão, certas expressões de Yolanda Bernardes). O realizador realmente compõe a expressão do artista — e nesse ponto revela-se 'diretor' sem falhas. (Certamente teria 'composto' a sua própria expressão na cena do cemitério, se tivesse podido estar ao mesmo tempo nos dois postos; no de diretor e no de ator). Compõe dentro da imagem com a mesma segurança com que depois vai 'compor' as imagens entre si.

Filme puro, pura arte pela arte, imagens, variações em torno de temas, música e poesia cinematográfica, Limite ressente-se, naturalmente, de uma certa falta de

'grandeza' (não 'cinematográfica', mas 'geral') que só a 'idéia' dá — mesmo em cinema: Chaplin, King Vidor, o cinema russo.
Mas nos limites da arte pela arte, quando se procura em cada imagem o valor visual que contém, a emoção puramente de sentidos que inspira (e em cinema isso é o que em geral os mais hábeis têm conseguido: Murnau, Epstein, Fejós, etc.), raras vezes se terá em cinema conseguido tanto. Dá aquela impressão de perfeição limitada de Finis terrae *e de* Solidão, *— com que se assemelha, aliás, bastante, em certos pontos.*

Poucos filmes, mesmo, terão reunido imagens tão bonitas e tão originais, e em poucos terão sido sentidas, combinadas e ritmadas com tanto senso artístico e habilidade técnica. Limite *não é um filme nacional que deve ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de 'cinema' que levanta.*[2]

Trechos dos comentários sobre *Limite* quando de sua exibição na Grã-Bretanha, em 1931.[3]

... O filme é sempre a sua personalidade invulgar que imprime à imagem o continuado ritmo de angústia... Eu mesmo o chamaria de grande, de intenso e perdurador, por estranho que isto pareça, vindo através de um temperamento americano... referido à arte — essa eterna arte — despida do preconceito que a imobiliza... [*Film Art Magazine*, Londres, outubro de 1931]

De Sergei M. Eisenstein...

... A mensagem de cinema, da América do Sul, daqui há vinte anos, eu estou certo, será tão nova, tão cheia de poesia e cinema estrutural, como o que assisti hoje. Jamais segui a um fio tão próximo ao genial como o dessa narrativa de câmera sul-americana... (Marble Arch Pavillion, Strand, Londres) [*The Tatler Magazine*, Londres, Outubro de 1931]

De Erich Pommer...

... Um jovem brasileiro — que se expressa em cinema com a mesma profundidade de um experimento técnico. Entretanto, a sua arte extravasa mais em arroubos

de ousada poesia à qual a câmera empresta todo um ineditismo de raro e mais alto senso estético... [*Vue*, Paris, novembro de 1931]

De S. W. Poudoukine...

... É senhor do ritmo e da câmera tanto quanto a pintura dos seus shots *sul-americanos. Eu o chamaria de extensão de uma mentalidade nova, porém já mestra...* [*The Sphere*, Londres, 1931]

De Eduard Tissé...

... Não se há de estranhar o domínio de tal filme. Visualizando-o de qualquer ângulo — qualquer shot *— todo ele brota como se oriundo de um estranho sonho. Um sonho, confesso, cujo retorno desejaria e trazendo a sua mensagem sempre renovada...* [*The Tatler Magazine*, Londres, outubro de 1931]

Trechos de comentários sobre *Limite* quando da sua exibição no Rio de Janeiro, em 1931.

De Octavio de Faria...

... Limite *não é um filme nacional que dever ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de cinema que levanta...* [Rio de Janeiro, 1931]

De Felippe de Oliveira...

... O meu débito se acresce de uma partícula espiritual representada pela festa de inteligência que, para mim, foi a passagem de Limite. *É um gosto contar-lhe que a visão desse filme inesperado aumentou as* economias *incorporadas ao meu patrimônio de comoção com tudo o que na sua obra d'arte há de instrospectivo, sensorial, panorâmico, humano, doloroso, a definir a evidência de uma fatalidade limitativa no destino dos seres e das coisas, conjugadas ou não...* [Rio de Janeiro, 2 de julho de 1932]

De Mário de Andrade...

... esse filme todo inteiriço um jato de pura arte... [São Paulo, junho de 1932]

—

Pelo visto, enquanto obra de autor, *Limite* terá importância maior que *Ganga bruta*. Eis aí o tema: *Limite*, genial na época, como disse Eisenstein, não terá envelhecido, como envelheceu o próprio *Outubro*, do mestre soviético? Deduzo que Mário Peixoto usou um processo de montagem fundado sobre um exercício de imagens belas, e montou uma sinfonia estesiante que, se na época deslumbrava, hoje pode ter apenas um interesse histórico, formal. Para o novo cinema brasileiro, *Limite* (pelo que foi dito no depoimento de Octavio de Faria) não pode interessar, a não ser como exemplo. Segundo Octavio de Faria, é arte pela arte, não está interessado em mensagens, é cinema puro. *Arte pela arte, cinema puro,* é idealismo. O cinema não pode, ainda mais pela condição de sua própria força, deixar de manter um diálogo com a realidade. E nem o homem. Argumento com um pensador moderno e agudo como Rodolfo Mondolfo:

> *...Por outro lado o homem é um ser social; o indivíduo concreto não existe senão na relação de associação, que constitui sua própria essência humana. Porém, se homem e sociedade são termos recíprocos, não menos que sujeito e objeto, a* práxis *é a realidade da vida social não menos que da existência do sujeito [...] E os homens enquanto em certo aspecto são produto do ambiente social, são também, pela inversão da* práxis, *seus produtores que geram as variações; e o desenvolver-se do mundo, ao significar um desenvolvimento de sua oposição consigo mesmo, nos impõe a tarefa de mudá-lo; e a interpretação da sociedade* burguesa, *isto é, a compreensão de sua contradição, suscita a tendência revolucionária até a sociedade* humana.[4]

Assim, pela inversão de uma prática como o cinema, Mário Peixoto poderia ter produzido um ambiente cinematográfico como em parte criou, incapaz de compreender as contradições de uma sociedade burguesa. Não é para o cinema brasileiro, como nunca foi para nenhum cinema, que filmes *belos pela beleza*, na subjetividade de sentimentos burgueses, podem interessar. Não compreendendo as contradições da sociedade, e assim se omitindo, o cinema optará pelo silêncio.

No processo dialético da *práxis* revolucionária, *Limite*, e a evidente posição de classe que representa, é uma contradição historicamente superada; na sua *mise-en-scène*, como a descreve Octavio de Faria, está a moral do autor. Eu tinha dito, e não fui eu quem descobriu, que a moral do *cinema novo* brasileiro é fatalmente revolucionária. *Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema, é um *limite*. Certamente, se prosseguisse, Mário Peixoto seria um "Bergman" do tipo que Torre Nilsson o é na Argentina; também o cineasta argentino, em plena América Latina de 1963, ainda fala em "realidade limite" — sintoma evidente de inconsciência histórica, de omissão a serviço das classes dominantes. E mesmo enquanto artistas, esta é uma visão do mundo inautêntica: no caso de Mário Peixoto, assimilada de romancistas e poetas ingleses e alemães pela sensibilidade da adolescência; em Torre Nilsson, assimilada de Kafka e Samuel Beckett, através de Jorge Luis Borges.

Se a crítica brasileira da época não procedessse com o idealismo de Octavio de Faria, o inegável talento de Mário Peixoto poderia ser salvo: o culto ao cineasta, a mistificação de *Limite*, a lenda burguesa significam até hoje, como mais tarde aconteceria com *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*, abortos típicos de uma cultura subdesenvolvida.

NOTAS DO EDITOR

1 *Sonolência*: roteiro escrito por Mário Peixoto, nunca filmado, e que deu origem a um outro projeto, *Onde a terra acaba*. Este chegou a ser produzido por Carmen Santos, também atriz no filme, com direção do próprio Mário, mas teve suas filmagens interrompidas, em decorrência de desentendimentos entre a produtora e o diretor.

2. Octavio de Faria, "Limite". *A Pátria*, 10 mai. 1931.

3 Glauber Rocha transcreveu estes comentários abaixo, provavelmente, de um documento do Clube do Cinema do Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia. Agradecemos ao prof. Saulo Pereira de Mello, do Arquivo Mário Peixoto, pela gentil referência esclarecedora. Hoje é sabido que pelo menos o texto atribuído a Eisenstein foi escrito pelo próprio Mário Peixoto, o que lança sobre todas as citações de autores estrangeiros a suspeita de que estejam no mesmo caso. Prof. Saulo, no livro *Mário Peixoto: escritos sobre cinema* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000), publica na íntegra o texto de Mário antes atribuído a Eisenstein, com o título "Um filme da América do Sul".

4 In: *Marx e Marxismo: Estudios histórico-criticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 20.

Eliane Lage
em *Caiçara*
de Adolfo
Celi (1950)



CAVALCANTI E A VERA CRUZ

> *[...] Em qualquer centro de cultura e produção cinematográfica não há quem desconheça a obra de Cavalcanti, quem não a respeite, quem negue a influência por ele exercida ou no cinema antigo da França, ou no cinema contemporâneo da Inglaterra. Qualquer figura desse universo de imagens, de ilusões — e não poucas vezes de desilusões — que é o mundo do Cinema, não ignora a personalidade de Cavalcanti, o que ele fez no passado e o quanto a ele deve o Cinema do presente.*
>
> Prefácio de *Filme e realidade*, B. J. Duarte.[1]

Terminando o seu livro, *Filme e realidade*, Alberto Cavalcanti escreveu, em dezembro de 1951:

> *A maioria de nossos bons críticos, de nossos intelectuais e de toda a gente de bom senso está completamente confusa com as complicações técnicas e econômicas que enfrenta o filme brasileiro.*
>
> *Sua confiança está se gastando, desaparecendo. E agora, quando muitos acham*

coragem para denunciar o estado lamentável de nossa indústria, que as considerações generalizadas aqui apresentadas (no livro) podem ser úteis. Só colocada na sua verdadeira perspectiva e concebida em bases sólidas poderá a nossa indústria cinematográfica progredir. Tenho absoluta confiança nos nossos técnicos do futuro. Já tendo trabalhado com essas duas elites que formaram avant-garde *e o movimento do Documentário Britânico, desconfio dos falsos estetas e dos pessimistas.*

Nestes dois primeiros anos de minha volta ao Brasil encontrei muita gente desonesta e pusilânime e sei bem do quanto é capaz a audácia dos primeiros, a deslealdade dos segundos; mas continuo acreditando que o filme brasileiro não morrerá, malgrado a sua situação desesperadora. Só lhe faltam mais alguns cômicos, tão bons como os que já existem, alguns industriais que compreendam a importância do documentário e um punhado de moços inteligentes que aprendam a manejar o idioma internacional do cinema [...]

A técnica tem feito progresso muito grande entre nós. Porém, não é a técnica que conta. Pelo contrário, ela pode tornar-se perigosa nas mãos de gente irresponsável e servir de etiqueta para o lançamento dos piores filmes, tachados de comerciais. Desconfiemos, portanto, da técnica *(o grifo é nosso).*

É o senso do verdadeiro cinema que necessita ser encorajado. É o conhecimento de seu valor internacional que devemos cultivar. É sobretudo a consciência de seu papel, da sua responsabilidade para com o público que precisa ser inculcado nos neófitos.

Que a mocidade destes, o seu caráter e a sua força possam vencer os potentes inimigos que se acham no próprio seio do cinema nacional, que devem ser expulsos sem remissão *(o grifo é nosso).*[2]

Ninguém foi expulso do cinema brasileiro a não ser o próprio Alberto Cavalcanti, que teve de arrumar as malas e retomar o seu prestígio na Europa. Ele mesmo confessa que aqui sofreu a única e maior decepção de sua carreira. O saldo de um sonho falido: a Vera Cruz. A frustração de três filmes: *Simão, o caolho*, *O canto do mar*, *Mulher de verdade*. Calúnias, inimizades. Nunca, em torno de um homem só, tamanha e sórdida campanha foi desencadeada, no seio de uma classe. Quando se compreendeu que Cavalcanti ia de vez, quiseram evitar, mas já era tarde: não adiantaram as homenagens e os pedidos. Retornando, Cavalcanti não conseguiu o mesmo brilho do decênio de 40, fase britânica, com *Champagne Charlie*; *Na solidão da noite* [*Dead of Night*], *A vida e*

as aventuras de Nicholas Nickleby [*The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*] e *Nas garras da fatalidade* [*They Made Me a Fugitive*], obras-primas que completam uma filmografia de trinta e seis "direções"; vinte e nove "produções"; suas "cenografias", entre curtas e longas-metragens, na França e na Inglaterra, a partir de 1922 até 1948.

No ano seguinte veio ao Brasil, a convite do Sr. Assis Chateaubriand e do Sr. Pietro M. Bardi, para dar um curso no Museu de Arte de São Paulo, e aqui ficou, atendendo a um convite de Franco Zampari, para ser produtor-geral da Vera Cruz.

A década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. Toda a experiência internacional de Cavalcanti, atuando na própria história do cinema, de nada serviu: a Vera Cruz continuou para falir em seguida; ruíram Maristela, Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes. Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse. Claro, nasceu um monstro, *O cangaceiro*, que enlouqueceu o pai. Esqueceram Humberto Mauro (uma, entre outras, graves culpas de Cavalcanti) e se apoiaram nos italianos aqui aportados, às dúzias, como assistentes de Rossellini. Sobraram os técnicos estrangeiros (uma, entre outras, grande contribuição de Cavalcanti) que ensinaram segredo aos nacionais, mas logo se foram, ficando aqui, de maior importância, apenas o fotógrafo Chick Fowle. 1950 foi a estação que frutificou personalidades como Abílio Pereira de Almeida, Fernando de Barros, Flávio Tambellini, Plínio Garcia Sanchez, Rubem Biáfora; marcou a ascensão de Osvaldo Massaini e Herbert Richers; permitiu a entrada de Sacha Gordine; proliferou em comissões estaduais e federais de cinema festejadas nas cifras de Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin; brilhou na oratória dos críticos da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, discutindo "forma e conteúdo", "argumento e roteiro", "corte e montagem" e outras bossas; solidificou a chanchada nas bandeiras de Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Zé Trindade, Eliana, Macedo, Burle, Manga, Tanko, irmãos Ramos e o velho Luiz de Barros. Tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade. Surgiram os picaretas dos jornais de atualidades, uns financiados por americanos, outros por políticos, institutos de previdência, firmas particulares; nasceram os técnicos improvisados, cresceu a fogueira do lucro fácil.

—



Alberto Cavalcanti (à direita) na filmagem de *O canto do mar*

Em São Bernardo do Campo, o engenheiro-arquiteto-industrial, Franco Zampari, naturalmente italiano, construíra os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em 1959 assisti, numa deserta sala deste império hoje abandonado, um significativo documentário de apelo aos poderes estaduais e federais para que não deixassem morrer a Vera Cruz. Nunca vi tanta demagogia montada: o filme narrava a construção dos estúdios, operários heróicos que jogavam tijolos, batiam picareta, pregos, maquinistas em sacrificadas posturas instalavam luzes; engenheiros riscavam plantas, e quando o quartel ficava pronto, surgia, para exemplificar sua conseqüência, cenas de *O cangaceiro* e *Sinhá Moça*, da mesma forma que nas escolas primárias se evocam as figuras de D. Pedro I ou Tiradentes. Só faltou a bandeira brasileira em fusão: um discurso final alertava o país; era como se a Petrobras estivesse falindo!

O monstro cresceu tanto que não se agüentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado fa-

lar em Brasil; os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Carpi, redigia. A inteligência dos economistas entregou a distribuição à Columbia Pictures, enquanto Harry Stone elogiava a qualidade dos filmes brasileiros. Hollywood — era preciso mostrar que São Paulo (e não o Brasil) precisava ter a sua Hollywood! Salários fabulosos, cenários suntuosos, todas as estrelas contratadas a peso de ouro. Cannes! A palavra ganhou forma, enlouqueceu: *O cangaceiro* foi a Cannes, ganhou prêmio de "melhor filme de aventuras" e menção honrosa para a música. *Sinhá Moça*, *Floradas na serra*. Crise. Desemprego. Manifesto à nação, (agora São Paulo falava ao Brasil!) movimento de massa, inclusive, se àquela hora alguns homens lúcidos não despertassem.

—

Saindo da Vera Cruz, em seu terceiro trabalho, *Ângela*, vejamos o que fez Cavalcanti em *Simão, o caolho*, *O canto do mar* e *Mulher de verdade*. Estes três filmes são tidos como frustrados, *Mulher de verdade* é uma péssima comédia, ao contrário de *Simão, o caolho*, filme injustamente esquecido, e *O canto do mar*, desequilibrado, claudicante, porém marcado por uma visão que definiu a posição de Cavalcanti diante do Brasil. Este é o ponto que mais importa. Adaptando para Recife um argumento que já havia filmado em 1927 na França, *À deriva* [*En rade*], Cavalcanti retornou à sua terra natal evidentemente interessado num filme que exprimisse o complexo nacional daquela região. O plano inicial de *O canto do mar*, um pau-de- arara cortando o sertão ressequido, é sugestivo: mas então já se nota a interferência cenográfica. O erro de Cavalcanti foi que, adaptando um argumento de 1927, manteve idéias sociais e estéticas desta época. Um filme que naturalmente seria feito num estilo de captação nua e crua da realidade, aliás como faria Robert Flaherty, a quem Cavalcanti tanto admira, sofreu a princípio uma encenação academizante — cuja estrutura e tratamento dramáticos nada tinham a ver, inclusive, com as mais evidentes características do romance nordestino, nossa mais forte expressão literária. Cavalcanti, que em seu livro tanto falou na habilidade para a escolha dos roteiristas, preferiu um nome vivo como o de José Lins do Rego -- que tão bem documentou Recife em *Moleque Ricardo* — pela colaboração raquítica de José Mauro Vasconcelos, paulista, com um suposto conhecimento do Nordeste. Cavalcanti, indisciplinadamente, encantou-se pelo exótico, e a luta do seu personagem — o rapaz que olha o mar e deseja partir para outros

horizontes — é romântica, abstrata e possuída, se bem dissecada, de um sentimento antinacionalista. Encenado com atores — entre profissionais e populares — impôs no jovem Ruy Saraiva uma bonequice ridícula, que entrava em flagrante choque com a paisagem humana do Recife.

O tratamento fotográfico estilizava a paisagem — o grave erro da estetização do social, do elogio das grandezas da miséria sobre o mesmo espaço e mesmo rio onde João Cabral escreveria *Cão sem plumas* ou a parte final de *Morte e vida Severina*. *O Xangô*, o *Bumba-meu-boi*, *O maracatu* — os melhores momentos do filme são ainda falsos, embora narrados no melhor estilo documentário. Não se integram na concepção de um mundo que desejava fundir o regional e o psicológico num resultado universalisante. Um filme antigo, de fuga, anti-social — *O canto do mar* é ainda o melhor trabalho de Cavalcanti no Brasil. Premiado em Karlov-Vary, o filme interessou ao público europeu; de um ponto de vista formativo para o cinema brasileiro, é um destes enganos que devem ser estudados a fim de que não se repitam.

Cavalcanti de certa maneira é um cineasta do passado. Em seu livro desenvolve teorias de argumento, roteiro, cor, cenografia, produção, direção e interpretação tipicamente industriais — segundo as quais, na prática, torna-se impossível a liberdade de um autor. Concordo em parte com seus conceitos de "produtor", mas até certo ponto: o autor é ser necessariamente livre; o produtor deve ser, com o máximo de profissionalização e jamais este exagero de amadorismo habitual do Brasil — uma peça relativa ao financiamento, ao planejamento administrativo, à distribuição e negociações do produto. Quando um produtor, segundo as concepções da indústria, escolhe argumento, atores, técnicos, e chama um diretor para fazer aquele trabalho, raramente surge um filme que preste. A experiência da Vera Cruz, nos anos iniciais de Cavalcanti, é denunciadora: *Caiçara*, dirigido por Adolfo Celi, é um melodrama que envolve personagens burgueses, escondendo a realidade dos habitantes da ilha. A cenografia falsificante se evidencia em cada detalhe, até nas vestes e maquilagem dos atores. Um plano que mostra a chegada de Mário Sérgio na ilha, é feito na convenção do cinema americano dos mares do sul. O "folclore", nos xingamentos de uma velha negra, "Sinhá Felicidade", é apenas folclore despido do menor sentido crítico. O quarteto de três homens e uma mulher — a canastrice dupla de Abílio Pereira de Almeida e Mário Sérgio, o expressionismo mambembe de Carlos Vergueiro e a extática beleza de Eliane Lage — é um

molde de noveletas radiofônicas; a busca do exótico comercial marca a seqüência final do enterro marítimo; intenções metafísicas numa seqüência que a personagem faz soar uma pedreira encantada; busca de modelos americanos na briga entre Mário Sérgio e Carlos Vergueiro; e um erotismo castrado, na obsessão amexicanada de Abílio Pereira por Eliane.

É justo dizer-se que as concepções de "filme brasileiro" de Cavalcanti destoavam com o estágio cultural do Brasil. Está certo que não tínhamos quadros profissionais: mas o filme brasileiro já estava se definindo desde 1920, e não se lembra da existência viva e disponível de Humberto Mauro, substituindo-o por diretores italianos, hábeis mas aculturalizados, foi partir, não da estaca zero, mas de uma estaca apodrecida do cinema estrangeiro e querer, de cima para baixo, alcançar uma expressão nacional - - resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mão de cineastas integrados neste processo. Aí, não apenas um dado de inteligência, mas de coragem,



Carlos Vergueiro, Abílio Pereira de Almeida e Eliane Lage em Ilhabela na filmagem de *Caiçara* de Adolfo Celi (1950)

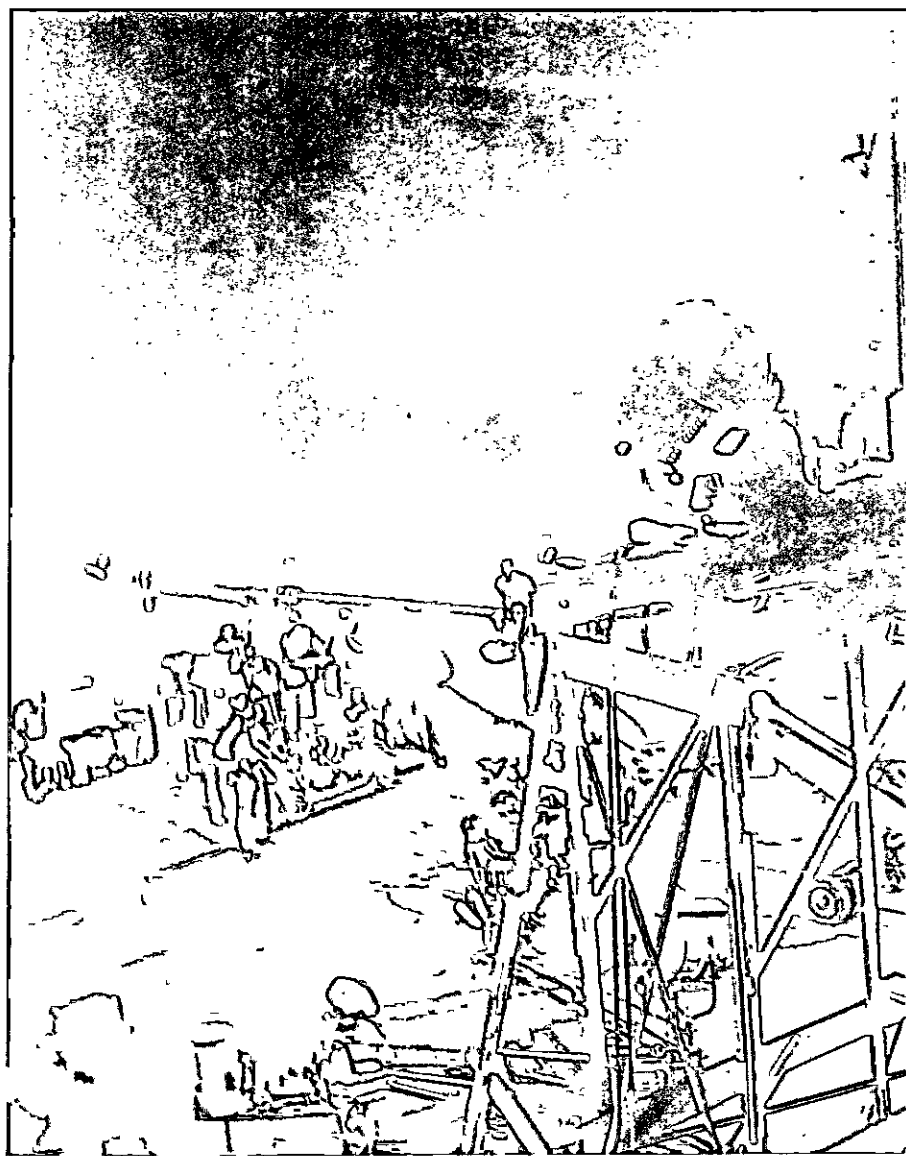
Tônia Carrero em *Tico-tico no fubá* de Adolfo Celi (1951)



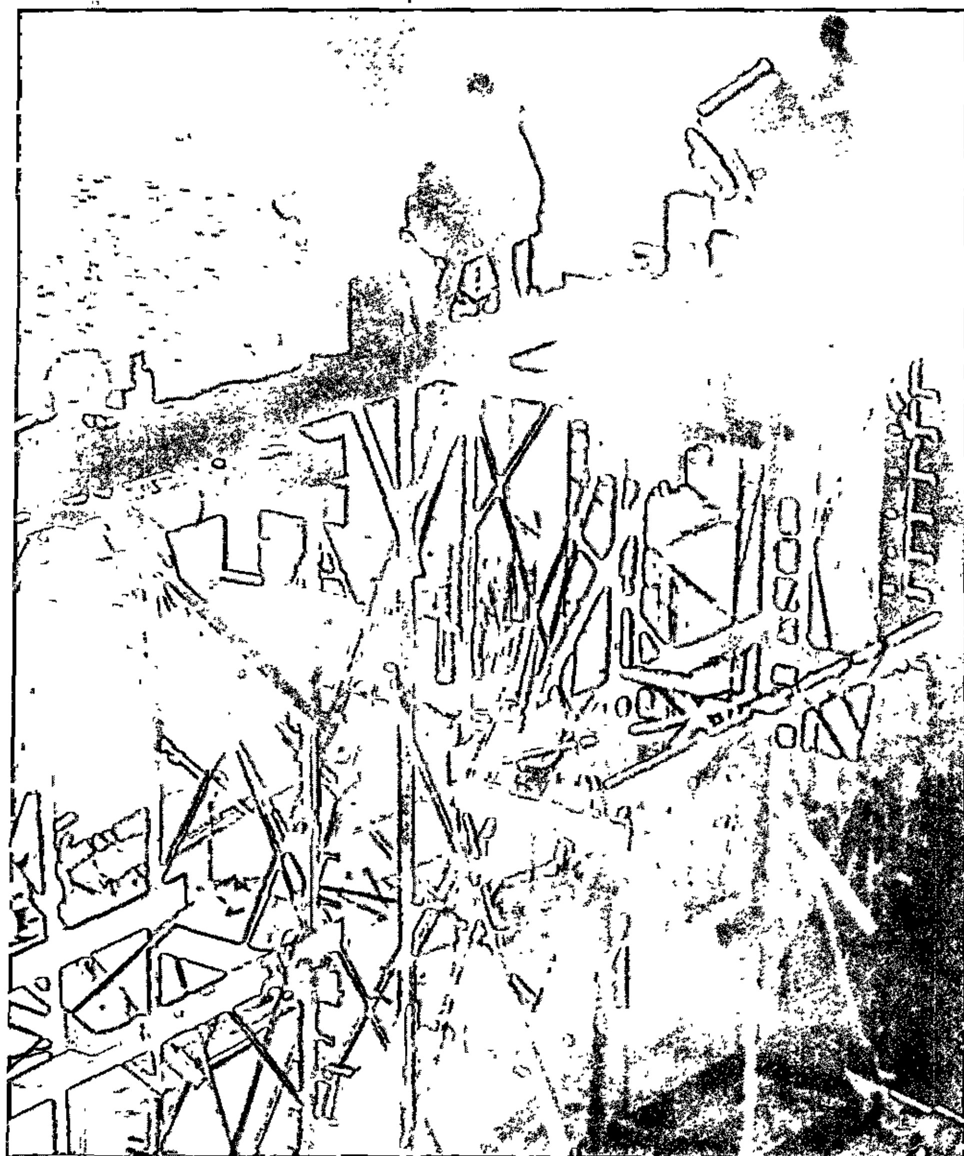
sensibilidade e vivência. Eram boas, e melhores, as intenções de Cavalcanti: lutava contra a mediocridade, tinha de enfrentar invejosos e caluniadores; é bem possível imaginar-se o seu nível intelectual e técnico no dia-a-dia com gente da qualidade de Abílio Pereira de Almeida, Tom Payne; ou ele, sendo brasileiro, insistir por maior compreensão dos diretores italianos para com o Brasil, se ele mesmo, Cavalcanti, embora amasse tanto o país, ainda não o entendia bem. E havia Franco Zampari, italiano que protegia italianos. Não se trata de racismo, mas a oportunidade dada a Adolfo Celi, Ugo Lombardi, Alberto Pieralisi, Luciano Salce, Gianni Pons, Ruggero Jacobbi, Fabio Carpi, Tom Payne, Flaminio Bolini Cerri — eis os diretores dos filmes da Vera Cruz, onde apenas brasileiros como Lima Barreto, Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré dirigiam (sendo que *Ângela* — em mão de um brasileiro, Martim Gonçalves, foi arrebatado das mãos de Cavalcanti e seus colaboradores) — esta oportunidade que impediu maior ação de Lima Barreto, Oswaldo Sampaio (que repartiu a direção de *Sinhá Moça* com Tom Payne), Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga (autor de *Barro humano*), o próprio Mário Peixoto, Alex Viany, Alinor Azevedo, Jorge Ileli, Rodolfo Nanni — diretores disponíveis que, bem ou mal, apoiados pela técnica de homens como Chick Fowle, Ray Sturgess, Rasmussen, Oswald Haffenrichter, fariam melhores filmes, mais populares e mais brasileiros, dos que os melodramas anticomerciais e pretensiosos como *Terra é sempre terra*, *Ângela*, *Appassionata*, *Veneno*, *Na senda do crime* — para não falar em novelas de época, como *Tico-tico no fubá* ou *Sinhá Moça*. Sim, Cavalcanti não era o responsável pelos italianos; mas devia, quando Zampari o convidou, aceitar o convite com a condição de usar somente diretores brasileiros nos estúdios de São Bernardo do Campo; com sua experiência, que influenciou gente como Charles Frend, Basil Dearden, Robert Hamer (para citar entre os melhores diretores britânicos), com a técnica dos elementos importados e com o respeito que estes diretores brasileiros devotam a ele — Cavalcanti poderia ter contornado e, com certeza, faria a Vera Cruz vingar. Ou não foi, com todos os defeitos, um brasileiro, Lima Barreto, o único que, na Vera Cruz, fez um filme de vulto?

—

A burrice e a pretensão das cúpulas terminaram por afastar Cavalcanti da Vera Cruz, no andamento dos trabalhos de *Ângela*, a terceira produção.



Set de filmagem no estúdio da Vera Cruz



Se até *Ângela*, com os defeitos de *Caiçara* e *Terra é sempre terra*, ainda havia uma intenção de temática brasileira, daí por diante o desastre foi total. *Tico-tico no fubá*, vida e amores de Zequinha de Abreu, é peça importante neste museu de incompetência: filme de época caríssimo, estava identificado com os dramalhões argentinos de uma época passada e respirava pretensão em todos os cortes; havia, inclusive, uma cena onde Anselmo Duarte parava o cabriolé e via, enternecido, tico-ticos fornicando no fubá... e o final, com a célebre música sendo dançada até no Egito, fazia a nossa expressão cinematográfica ficar atrás dos piores filmes mexicanos. A comédia, nas mãos de Abílio Pereira de Almeida, só teve a virtude de aproveitar o inegável talento de Mazzaropi — *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro* eram filmes de APA e basta! E teve o melodrama da escravatura *Sinhá Moça*, com a grande diva Eliane Lage, Anselmo Duarte na mistura de Zorro e Castro Alves, revivendo o capa-espada americano: grandes cenários, grandes reconstituições, produção astronômica. A técnica, eis o que entusiasmava os inocentes! Já se ouvia o som — então bravos! A fotografia era bem revelada — então bravos! O público ia ver, mas torcia o nariz. No mercado exterior — necas — com algumas exceções.

Contam as más línguas que *Luz apagada*, terminado por Carlos Thiré, não tinha metragem. E contam também que o montador Oswald Haffenrichter fazia misérias para colar um plano no outro — os diretores não tinham senso de ritmo, de enquadramento, de nada: um plano geral de situação, e tome primeiros planos de efeitos. Os diálogos — Guilherme de Almeida andou por lá! — eram jóias de mau gosto da língua; os atores e as atrizes (Fernando de Barros se converteu num Sternberg com cheiro das águas do Doiro e Minho) eram apenas bonecos bem remunerados: Marisa Prado, Mário Sérgio, um tal Salvador Daki (conta-se que era para nacionalizar Daki...), José Policena, Ziembinski, Eliane Lage, Alberto Ruschel, também Abílio Pereira de Almeida (que sugou onde pôde, na frente e atrás das câmeras), Fernando Pereira... não tinham a menor semelhança de personagens. Fabio Carpi, escritor italiano que sabia mal português, escrevia os argumentos e os roteiros.

O filme de cisne da Vera Cruz, *Floradas na serra* (uma idéia aliás de Cavalcanti), dirigido por Luciano Salce, merece ser analisado. No elenco, o fortíssimo Jardel Filho, o bonitão John Herbert, o simpático Miro Cerni: os dois primeiros bem vestidíssimos, tuberculosos; Miro Cerni era o médico que dizia: "Chegou o tempo das hemoptises!". Cacilda Becker, Ilka Soares e Lola Brah eram tuber-

culosas, ao som de uma música chamada *Adeus Guacyra*. Um drama de amor entre tuberculosos grã-finos. Defendiam a interpretação de Cacilda: era *muito boa*, imitando Vivien Leigh em *A ponte de Waterloo*. Deitados, juntos de uma lareira, amantes falavam... de amor. E Cacilda dizia mais ou menos assim: "... eu sou tua, porque te amo... etc e tal", numa voz rouca e dramática, que despertava risos nas platéias. E num barco, descendo um riacho, Jardel dava a louca, agarrava Cacilda e gritava: "eu te amo... eu te amo... eu te amo...". Lola Brah, uma tuberculosa vivida, filosofava; Ilka Soares também. O médico, bonitão, flertava com as clientes. De vez em quando saía um cheiro de Thomas Mann e Fabio Carpi-Luciano Salce estavam crentes que estavam repetindo, nas serras floridas, *A montanha mágica*. Ótima fotografia, iluminada com todos os requintes de falsificação. No final, Jardel, que era escritor e tinha curado os pulmões, mistura-se com outra mulher e só pensa em deixar a tuberculosa chata. O mundo os separa: Jardel pega o bondinho e desce a montanha; a ambulância leva Cacilda, que já está nas últimas. O público não chorou; sorriu de tanto drama e o filme, entre as louvações da crítica, encerrou a carreira da Vera Cruz.



Cacilda Becker em *Floradas na serra* de Luciano Salce (1953-54)

Alguns italianos ficaram e prestaram excelentes serviços a nosso teatro, como Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi. Salce, Carpi receberam as dívidas e zarparam; Bolini Cerri, que andou imitando a televisão policial americana em *Na senda do crime*, fez um pouco de teatro e sumiu. Pieralisi ficou por aqui, fazendo comédias de segunda. Ugo Lombardi virou iluminador. Abílio Pereira de Almeida ficou no teatro, formando dupla no cinema com a gigantesca incapacidade de Fernando de Barros. Os atores se dispersaram: uns voltaram à vida comum, outros, como Anselmo Duarte, voltariam a dirigir *Absolutamente certo*, com sucesso; daí chegaria a *O pagador de promessas*.

—

Ruínas em São Bernardo do Campo. Ruínas também na Maristela e na Multifilmes — o pesado e desonesto Mário Civelli, enganando, ludibriando e mistificando, retirou capitais dos plantadores de café e produziu e dirigiu os filmes mais inclassificáveis do mundo. Falência. Cavalcanti, depois do desastre da Kino Filmes, arribou.

E então explodiu a festa, Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin começaram a recitar estatísticas da economia cinematográfica: o boi da concorrência no mercado de distribuição se chama "*trust* americano". O boi era como o boi bonito: ninguém via, nem falava. Governadores e Presidentes foram visitados com pastas e pastas de números; números havia, interpretação nenhuma. Dos escombros começaram a surgir novas cabeças: Flávio Tambellini, Plínio Garcia Sanchez, Rubem Biáfora; a "Brasil Filmes etc..." surgiu das mãos de Abílio Pereira e Cavalheiro Lima: conseguiram uma carteira de crédito no Banco do Estado de São Paulo e, quando menos se esperava, lá vieram *O sobrado*, *Moral em concordata*, *Ravina*, *Rebelião em Vila Rica* e *Estranho encontro*. Este último filme merece uma referência especial: depois da experiência amadorística de *O gigante de pedra*, *Estranho encontro* é o diploma do jovem Walter Hugo Khouri.

Mas então os tempos já mudavam no Rio. Num esforço independente, Alex Viany realizara, antes mesmo da tal "Brasil etc" insistir nas produções normais da Vera Cruz, uma comédia modesta, que introduzia o *neo-realismo* no Brasil: *Agulha no palheiro*, filme que sofreu injustas campanhas, todas de caráter político. Historicamente, *Agulha no palheiro* — com todos seus defeitos de argumento e direção — marca a retomada da fonte Humberto Mauro e é o primeiro fio de cabelo do *cinema novo*. Por baixo do pano a história andava:

porque, da equipe de *Agulha* no *palheiro*, sairia Nelson Pereira dos Santos, diretor de *Rio, 40 graus*.

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures — quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o *expressionismo*: em primeiro lugar, Ingmar Bergman; depois, até mesmo Jean Negulesco, um tal de Henry Levin, Orson Welles (sic), e depois, para o idealismo de Rubem Biáfora, William Wyler, Mauritz Stiller e os cineastas comerciais do Japão. Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da Segunda Guerra — à exceção de nomes como Welles ou Bergman.

Em Lima Barreto, mais do que em Alberto Cavalcanti, este momento paulista deixou marcas profundas. Em Lima Barreto, a irresponsabilidade impediu que, na explosão do *cinema novo*, nenhum jovem cineasta respondesse em São Paulo. Permitiu *O pagador de promessas*. Mas quem garante que Anselmo Duarte está livre dos fantasmas que perseguem Lima Barreto, seu mais velho colega de sucesso em Cannes?

NOTAS DO EDITOR

1. Alberto Cavalcanti, op. cit., 2ª edição, p. 27.
2. Idem, ibidem, pp. 223-224.



Margarida Cardoso em *A primeira missa* de Lima Barreto (1960)

LIMA BARRETO

Lima Barreto é a explosão no caos da Vera Cruz. Os documentários *Painel* e *Santuário* revelaram um talento. *Santuário* faria sucesso em Veneza; *Painel* despertou o entusiasmo da crítica. Conta-se que Lima Barreto levou quase oito anos tentando a sorte para realizar *O cangaceiro*: em 1952 começaria a produção, na Vera Cruz, após a saída de Alberto Cavalcanti. Na época, os detratores de Cavalcanti disseram que ele não via com bons olhos a ascensão de Lima Barreto; outros afirmam que Cavalcanti foi quem lutou para que fosse dada uma oportunidade ao cineasta temperamental e agressivo. O certo é que *O cangaceiro* estava destinado ao sucesso: no valor da moeda, há dez anos passados, custou a fortuna de dez milhões de cruzeiros, hoje orçamento mínimo para um filme. Produção difícil: o temperamento de Lima Barreto, o cuidado de Chick Fowle, a complicada mecânica da equipe eram geradores de conflitos que terminaram na sala de montagem, onde o editor Oswald Haffenrichter se viu às voltas com horas e horas de copiões. Pronto, *O cangaceiro* bateu todos os recordes de bilheteria. Foi a Cannes, ganhou dois prêmios: como "melhor filme de aventuras" e outro para a música. A *Mulé rendera* virou canção internacional do Brasil; aqui dentro Zé do Norte criou os maiores problemas autorais. Tomado pelo sucesso, cheio de presti-

gio e confiança, Lima Barreto anunciou *O sertanejo*; mas nesta época, após *Sinhá Moça*, já oscilavam os alicerces da Vera Cruz.

—

O cangaceiro rendeu muito, mas era distribuído pela Columbia Pictures. A falta de visão dos produtores, ou talvez uma necessidade urgente de dinheiro, fizeram com que eles vendessem o filme a preço fixo para o exterior. A Columbia deu o pulo-do-gato e foi realmente quem lucrou. Vera Cruz falida, Lima Barreto iniciou sua via-crúcis: o sacrifício chegou em 1960, com toda a liturgia da Igreja, em *A primeira missa*. Contou-me Sérgio Cardoso que, encontrando um dia Lima Barreto em um dos bares de São Paulo, perguntou-lhe como ia; resposta: "Servindo à vontade de Deus...".

—

Estive três vezes com Lima Barreto. A primeira, na Bahia, quando ele preparava a produção de *O sertanejo*, ao lado de Tom Payne e Cavalheiro Lima. Nesta época eu e alguns amigos esboçávamos os primeiros passos do cinema baiano e um contato com Lima Barreto era considerado de extrema importância. Faço questão de citar estes fatos, porque, participante ativo do movimento de renovação do cinema brasileiro, senti, durante muito tempo, reflexos negativos daquele contato com Cavalheiro Lima e Lima Barreto. Lima Barreto, vestido de gênio, falando mal de Balzac e Orson Welles, gritava que era maior do que Chaplin e só respeitava no momento Kurosawa, com quem tinha marcado um duelo no próximo festival de Cannes; Cavalheiro Lima, com ares professorais, desfiava estatísticas terrificantes sobre indústria cinematográfica. Duas ilhas de pretensão; dois profissionais mistificados pelo sucesso de *O cangaceiro*. A leitura pública do roteiro de *O sertanejo* foi revestida de um típico aparato fascista e naquele momento percebi que o grande erro de Lima Barreto foi não ter se unido à ditadura getulista: seria, indiscutivelmente, o cineasta-mor do Departamento de Imprensa e Propaganda [DIP]. A mistificação do ato, com Lima cantando, recitando, vociferando no mais grotesco dos narcisismos, visava, no fundo, fazer sucesso e vender cotas na praça. A função se repetiu em vários Estados e cidades do interior brasileiro. Muitas cotas certamente foram vendidas: *O sertanejo* permanece em projeto.

A segunda vez que vi Lima Barreto, em 1959, foi no famoso bar do Museu de Arte de São Paulo. Ele estava realizando *A primeira missa* e certamente não me reconheceu, apesar de me tratar com grande atenção. Falou que *A primeira missa* ia render um bilhão de cruzeiros, ele ganharia a percentagem de quatrocentos milhões e rodaria *A retirada da Laguna*, que seria maior do que *Ben-Hur*; em seguida, repetindo os chavões, descreveu uma seqüência da batalha, precedida por uma missa. O clímax era quando um general paraguaio gritava "*fuego*". Isto, Lima gritou com toda a força de seus pulmões, assustando os presentes.

Depois do fracasso de *A primeira missa* — ridicularizado em Cannes e liquidado nas bilheterias — encontrei Lima Barreto no bar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fomos falar com Lima, um cumprimento amável. Recebeu a mim, Paulo Saraceni e Sérgio Augusto com grande amabilidade e logo em seguida se declarou um gênio da qualidade de Cellini, Michelangelo, da Vinci, Dante, Shakespeare. Depois foi embora.

Com o fracasso de *A primeira missa*, a onda do *cinema novo* e o sucesso de *O pagador de promessas*, ninguém mais falou em Lima Barreto e lentamente o mito de *O cangaceiro* tende a se isolar num período do cinema brasileiro. A redescoberta de Humberto Mauro e a extraordinária importância que lhe foi conferida pela nova crítica acentuaram mais o processo de ostracismo do velho cineasta. Lucidamente, em 1961, escrevi que, de *Ganga bruta* a *A primeira missa* a linguagem cinematográfica brasileira involuíra; a redescoberta de *Ganga bruta* era o que indicava caminhos para os novos cineastas brasileiros. Vítima do sucesso numa província cultural como São Paulo, endeusado por românticos e atingido por despeitados, Lima Barreto não pôde se equilibrar na corda bamba do processo cinematográfico. Investido de poderes divinos partiu para romper com a evolução orgânica do cinema brasileiro: salvo-me eu, que sou gênio, dane-se o resto, que é medíocre! Lima Barreto não era gênio, embora noventa por cento do resto fosse medíocre. Sem visão histórica, o cineasta de gestos largos e voz teatral queria que o mundo cinematográfico do Brasil e outras plagas girasse em torno dele; imputava responsabilidade ao Congresso, à Presidência da República, aos Governos Estaduais, aos bancos: era preciso que lhe concedessem bilhões de cruzeiros; a Cinebras, como a Petrobras! O nacionalismo demagógico terminou por sepultá-lo. A força revelada em *O cangaceiro* mostrava-se senil em *A primeira missa*.

Desenhada em linhas gerais a personalidade caótica e deformada de Lima Barreto, vejamos em detalhes sua obra. Na confusão havia talento; um fundo de verdade nacionalista; um ímpeto tardio, místico e revoltado, que, no egocentrismo, queria salvar e projetar o humilhante cinema brasileiro. Sim, Lima Barreto é uma vítima do processo; apenas concentrou sua força em si e não na luta para a transformação do meio. Um extrovertido ineficaz, que não podia se dar aos luxos de um Orson Welles, e nem pensou que Hollywood, muito cedo, resolveu tirar a brincadeira das mãos do menino-prodígio.

—

Culturalmente, Lima Barreto é um rebento tardio da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os sertões*. Lima é um apaixonado pelo estilo de Euclides; as fortes tintas apenas. Sertanistas como José de Alencar, romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rego; sem a vivência deste, cujo suporte memorialista faz do seu romance, apesar da pobreza estrutural e estilística, um verdadeiro movimento de força e comunicação. Ambicionando requintes de expressão, Lima Barreto fica encalhado no parnasianismo de Olavo Bilac. Ideologicamente é místico, espiritualista, ateu e católico, patriota e reacionário, progressista e desenvolvimentista, nem direita nem esquerda, mas também sem a coragem e o talento de um Buñuel para se declarar um anarquista. Um acontecimento brasileiro, um complexo equívoco transformado em mártir e herói como Tiradentes. Esta identificação se reflete em *Painel*, documentário sobre o duvidoso mural de Portinari, no Colégio de Cataguases, por sinal terra de Humberto Mauro.

A exaltação patriótica de Lima Barreto, conjugada às tintas carregadas de Portinari, resultou num filme ideal para o extinto e famigerado DIP. Não se procedia o menor sentido crítico. A Inconfidência foi uma revolução burguesa que visava apenas defender a grande exploração que Portugal exercia sobre as minas de ouro; o escravismo continuaria e os poetas-juristas exploradores da época passariam *apenas* ao poder. Tiradentes foi um acontecimento; um ignorante exaltado por idéias libertárias, isto mais de cem anos depois de um despertar-ação verdadeiramente político, como foi o de Domingos Fernandes Calabar, em Pernambuco. Mas assim como Calabar é o símbolo da traição, Tiradentes é visto como o ápice de nosso heroísmo histórico. Portinari primeiro,



Santuário de Lima Barreto (1951)

depois Lima Barreto. Não, não era a mentalidade da época, porque, já então e há muito tempo, Graciliano Ramos existia: sua obra é desmistificante. Seco, impiedoso, cruel, Graciliano Ramos já tinha retirado os véus da pátria amada: foi parar na cadeia.

Lima Barreto, num pretenso filme didático, mostrava às crianças aquele *exemplo de bravura*. Um filme de autor, sem dúvida: e daí sua maior responsabilidade. A técnica empregada era apenas empolada, retumbante, de um primeiríssimo plano de olho para grandes planos de conjunto: música heróica, texto vibrante de professor comemorando, ante a ingenuidade da infância, as glórias de Caxias e Deodoro. Um artesanato mecânico, certinho, gramatical, paginando ao gosto da burguesia que, naquele tempo, já gostava de arte moderna e muito mais de Portinari.

Santuário, sobre a obra de Aleijadinho, é mais irritante. Minas é um Estado trágico: temática preponderante de Carlos Drummond de Andrade e Cornélio

Penna era agora profanada pela câmera de Lima Barreto. Um gênio se identifica com os heróis ou com outros gênios. Tanto faz Tiradentes como Aleijadinho. Um romantismo pior que a chatice de um Fagundes Varela. Escrevendo uma vez sobre nacionalismo na arte brasileira, Jorge de Lima disse que o importante era ver o subconsciente brasileiro; o sensualismo de nossas formas, a pura força de uma civilização semi-selvagem não bastam, mesmo com boas intenções e sinceridade, para servir a uma expressão maior. *Invenção de Orfeu* é o exemplo de como Jorge de Lima, vencendo o pitoresco e o racismo de sua poesia negra, pôde compreender, na sua extraordinária linguagem poética, o Brasil e seu movimento interior. Lima Barreto, citando Mário de Andrade, falava em "... do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-sampeiro-sertanejo... encontraremos a forma audiovisual de generalizar, de disseminar a nossa cultura — incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível...".[1]

Lima Barreto é, lógico, um retardado de 1922 e filmes como *Painel*, *Santuário*, *O cangaceiro* e *A primeira missa* estariam bem situados na cultura brasileira naquela fase, revolucionária, de nacionalismo verde-amarelo-geográfico, etc... onde o desvairismo nacionalista era uma válida reação ao império grego das hostes acadêmicas e reacionárias. Nesta época, era possível falar em estética campeira-sertaneja-caipira e outras terminologias típicas de escolas, como o "não-objeto", no concretismo. Lima Barreto surgiu tarde. *Santuário* é um documentário falso e mecânico: um locutor recita trechos bíblicos referentes a cada profeta e as imagens acadêmicas, de *bom gosto*, se sucedem em tomadas "à la russe", contra as quais Lima Barreto várias vezes vociferou. O preto velho (servil e detestável remanescente do extinto e racista ciclo do "pai-João") ia pagar sua promessa sobre o coral de ave-marias estridentes. O messianismo de Lima Barreto não tem, ao menos, a dignidade autêntica de broncos como Antônio Conselheiro, para lembrar Euclides da Cunha, de quem Lima Barreto usaria a famosa epígrafe "O sertanejo é antes de tudo um forte", no roteiro do irrealizado *O sertanejo*.

Consagrado em Veneza — especialmente pela grande força do Aleijadinho, que neutralizava a demagogia das fotografias — Lima Barreto ganhou campo para seu grande espetáculo. Era chegada a hora de *O cangaceiro*.

É verdadeiramente inexplicável o fato do cinema brasileiro chegar à temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, através de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formara um ciclo; o cangaceiro, personagem indispensável no romanceiro popular do Nordeste, passara ao romance nordestino com todo seu complexo místico e anárquico. Benjamin Abrahão foi um mascate árabe que esteve no bando de Lampião e filmou muitas cenas de cangaço; conta-se que, retornando à Paraíba com várias latas de negativo impresso, foi assassinado por desafetos e a maior parte do filme se perdeu. Hoje existe um pequeno documentário que contém precária informação da vida do lendário Virgulino. Há um ano atrás Pedro Lima revelou que em Pernambuco foi realizado um filme sobre a vida de Virgulino nos anos 40.

Se o tema de aventuras esteve presente na obra de Humberto Mauro e em muitas outras experiências do antigo cinema brasileiro, sua definição como gênero de cangaço, hoje habilmente batizado por Salvyano Cavalcanti de Paiva como *nordestern*, apareceria somente em 1953, no polêmico filme de Lima Barreto. Não era a vida de Lampião, mas o Capitão Galdino Ferreira, vivido por Milton Ribeiro, que tinha alguma semelhança com o lado pitoresco de Virgulino Ferreira — o sobrenome era uma pista para identificação. Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra.

—

Em seu livro *Le Cinéma Italien*,[2] o crítico-realizador Carlo Lizzani diz que o sucesso de *Cabíria*, no período áureo do filme histórico mudo da Itália, contribuiu para a exaltação nacionalista, disseminando uma ideologia pré-facista, inspirada por D'Annunzio. *O cangaceiro* teve, em proporções menores, um efeito deste tipo sobre as massas. A cena final, quando Teodoro (Alberto Ruschel) morria beijando e comendo a terra do sertão (uma terra seca, estéril, propriedade de cruéis senhores feudais) e recitando umas palavras ridículas que a ficha técnica indica como "diálogos de Rachel de Queiroz", é, na *mise-*

en-scène, a revelação moral de Lima Barreto. *O cangaceiro* servia à ideologia feudal: Galdino era cangaceiro porque era ruim; Teodoro era cangaceiro porque matara um homem, os padres levaram-no, mas ele voltou porque amava a terra e queria morrer naquela terra. Se não me falha a memória, o diálogo era mais ou menos assim: "...aqui nasci... aqui vivi... aqui hei de morrer... porque tenho um pedaço desta terra derramada no sangue...". Alberto Ruschel entortava os lábios em sua pronúncia gaúcha e Marisa Prado — a professorinha — era tomada de paixão. Um drama fatalista: um é bom, outro mau. Galdino pagará suas maldades; aliás, já tem uma bala no peito. Claro, a burguesia e o analfabeto público brasileiro, educado na mitologia idealista do *western*, bateriam palmas àquele filme que nada ficava devendo aos melhores filmes de *cowboy*. Escapista, retumbante, canto de amor à terra, narrava uma epopéia em ritmo de corrido mexicano.

—

Se Eisenstein — via Tissé — deixou profunda influência nos cineastas mexicanos (principalmente Figueroa) através do seu malogrado *Que viva México!* — o material deste mesmo filme seria utilizado em filmes americanos tirados da epopéia revolucionária de Villa, Juarez e Zapata. Na sua mistificação, Lima Barreto declarou uma vez que o maior livro de cinema que conhecia era uma certa bula papal. Grossa mentira: conhece bem as teorias de Eisenstein e o cinema americano dos anos 30. Se fosse um primitivo, a crítica mais lúcida reconheceria logo. É, isto sim, um parnasiano munido de grande informação pessimamente interpretada.

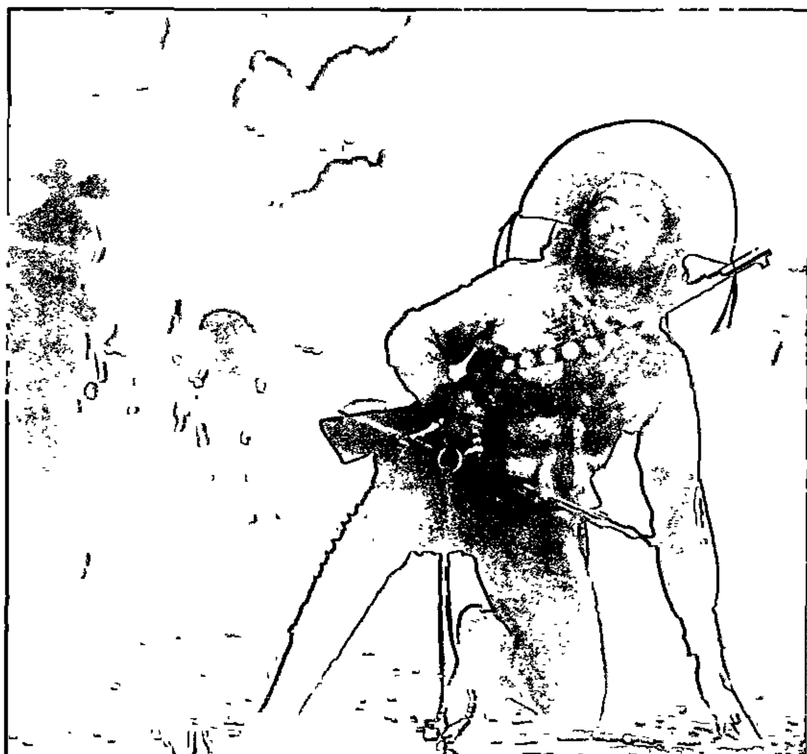
O plano inicial de *O cangaceiro* — um contraluz de Chick Fowle digno de qualquer aluno destas famigeradas Escolas de Belas-Artes que ainda existem, é um préstito de *Viva Villa*, quando os guerrilheiros de Wallace Beery surgiam cantando; e *La cucaracha*, espécie de *Mulé rendera* mexicana, marcou todo o ciclo romântico de Emilio Fernández e Figueroa.

Lima Barreto nada mais fez do que repetir um daqueles épicos mexicanos nos planaltos paulistas vestidos de Nordeste: e conservou o espírito melodramático, o pitoresco fácil, a chantagem dos grandes planos armados numa montagem de choque, que aproveitava efeitos do velho cinema russo e outros mais imediatos do cinema americano. Um *western* sem a grandeza humana e sem a pureza de um *Paixão dos fortes* [*My Darling Clementine*], de John Ford;

uma epopéia sem movimento místico de *No tempo das diligências* [*Stagecoach*], do mesmo Ford; um drama nacionalista sem o poder de convicção de um *Alexandre Nevski*, de Eisesntein; um canto de amor à terra, mesmo romântico, sem a autenticidade mais encontrada em alguns momentos de Emilio Fernández. Um filme amarrado de corda. Expliquemos: o montador Oswald Haffenrichter, de formação britânica, empregou o corte de efeito: manipulação de primeiros planos e planos gerais; narrativa bem articulada. Densidade nula: como a paisagem era falsa, os planos não permitem ao espectador perceber que aquele Nordeste é "paulista", sem macambira, xique-xique, favela e mandacaru. Tudo é rápido, superficial como os planos dos filmes comerciais americanos. Empolado na fotografia de nuvens bonitas de Chick Fowle e cheio da violência original dos cangaceiros, o filme se imporia às massas assim como os fascistas, pela propaganda entorpecedora, inculcam suas idéias. A música de Gabriel Migliori, manipulando os temas folclóricos, é a coroa da mentira.



O cangaceiro de Lima Barreto (1952)



Milton Ribeiro
no filme
O cangaceiro

A todo momento há uma interrupção musical na primeira parte: Vanja Orico canta *Lua bonita* e *Sodade*, na postura de boate, iluminada pelas chamas da fogueira, enquanto Milton Ribeiro e Alberto Ruschel se medem no amor pela mulher. Quando, lá pelas tantas, Vanja canta *Os olhos da cobra-verde*, o versinho vai cair exatamente em cima do super-primeiro-plano dos olhos de Alberto Ruschell Em seguida, Zé do Norte tira *Meu pião* e um coral, possivelmente ensaiado por Gabriel Migliori, assim como o coral de *Mulé rendera*, irrompe enfeitando a cena. Zé do Norte fica parecendo Luiz Gonzaga em audição radiofônica. Sucesso insofismável. O acampamento dos cangaceiros é outra invenção: o humor, os costumes, o pequeno cotidiano é narrado sem o mínimo senso crítico; ao contrário, o tom apologético chega a falsificar a cenografia, as

posturas, os tipos — tudo em função de um resultado enganoso. Lima Barreto, de certa forma como Griffith (mas sem o talento de *Intolerância*), buscava uma ideologia a partir das possibilidades do espetáculo; nisto se assemelha com Anselmo Duarte em *O pagador de promessas*, de certa forma um filho de *O cangaceiro*, que desenvolve a mais perigosa tendência do cinema brasileiro — aquela de *Cabiria* no cinema italiano: premiados e rendáveis, estes filmes divulgam idéias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção, envolvem as massas com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário, uma boa válvula de escape. Em todas as épocas os políticos sabem muito bem usar os meios de comunicação. E *O cangaceiro* realmente entorpeceu o público e provocou na burguesia paulista uma euforia, que só não determinou a continuidade de Lima Barreto porque o sucesso o enlouqueceu.

—

Quando a obra de Buñuel se transforma no mais intolerante discurso contra o fascismo e a hipocrisia clerical, derrubando séculos com o impacto de *Veridiana* [*Viridiana*] e *O anjo exterminador* [*El ángel exterminador*] — Lima Barreto faz um filme de louvação a um garoto que luta a vida toda, heroicamente ajudado pela mãe, para ser padre. A sua primeira missa comove toda uma cidade, converte um ateu paralítico! Neste filme há o primeiro plano de um homem cantando *Luar do sertão*; velhos negros servis e boçais, ainda o ciclo do "pai-João", aparecem no decorrer da história, mostrando a evolução dos tempos no Brasil, a chegada do rádio e da guerra! A linguagem, acadêmica e pernóstica, pretende ser a última palavra em cinema: fusões melosas, descrição adjetiva da câmera, cortes de choque, composições de Escola de Belas-Artes. A faixa sonora — como sempre - · suspirante nos infinitos. E o menino, bonitinho, transmitindo a chatice lírica e comoventemente irritante de todos os garotos atores.

O filme foi a Cannes, no mesmo ano que *Viridiana* foi premiado! O próprio *Osservatore Romano* fez reservas ao sentido da vocação sacerdotal; a demagogia de Lima Barreto estava ainda fiel à mais retrógrada mentalidade da própria Igreja Católica!

A importância de *A primeira missa* para o cinema brasileiro é que, muito cedo para nós, o insucesso do filme matou, de um só golpe, e talvez definiti-

vamente se a democracia for mantida, o dramalhão religioso estilo *Marcelino, pão e vinho*. *O cangaceiro*, pelo contrário, deixou sua pequena contribuição. Batendo recordes de bilheteria, apontaria, oito anos depois, um caminho certo para a criação de um gênero no cinema brasileiro. Sou dos maiores defensores dos *nordesterns* e esta tendência seria desenvolvida no *cinema novo* por Aurélio Teixeira e Miguel Torres, autores de *Três cabras de Lampião*. *A morte comanda o cangaço*, medíocre e imitativo de *O cangaceiro*, bateria recordes de bilheteria. Isto animou a outros produtores e um ciclo de cangaço começou a surgir, embora nenhum destes filmes até hoje tenha correspondido à veracidade e força do tema, assim como todos eles não atingiram uma expressão que os eleve aos melhores momentos de nossa literatura específica. *O cangaceiro*, contudo, para o próprio *nordestern*, deixou até hoje a herança convencional e falsa de Milton Ribeiro e criou certos princípios de violência desenvolvidos com a mais vulgar das intenções comerciais. Está faltando um cineasta que revise os padrões de *O cangaceiro*, aliás uma tentativa em parte conseguida por Miguel Torres. Com sua morte, o *nordestern* perde seu principal inspirador e o lugar fica vago, entregue aos seguidores de Lima Barreto: Milton de Amaral, Carlos Coimbra, José Carlos Burle, Wilson Silva.

—

Sendo um produto industrial, fundado sobre uma ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista, *O cangaceiro* é um filme negativo para o cinema brasileiro, assim como toda a obra de Lima Barreto. Se nos considerarmos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica (e ainda mais de técnicos estrangeiros como o sonoplasta Rasmussen, o fotógrafo Fowle, o montador Haffenrichter) não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de idéias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro — é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários.

Tendo cumprido seu período sem transformar, mas antes estratificando, como Mário Peixoto, Lima Barreto, sob qualquer análise lúcida, fica historicamente na inevitável categoria dos reacionários. Considerá-lo na evolução do cinema brasileiro seria a mesma coisa que levar a sério a literatura de Plínio Salgado.



A primeira missa de Lima Barreto (1960)

NOTAS DO EDITOR

1 "Carta de Lima Barreto ao *Estado de São Paulo*; a cópia em nosso poder não traz data, mas o original deve ser de princípios de 1954", in: Alex Viany, op. cit., 1ª ed., p. 127.
2 Tradução de Armand Monjo (Paris: Éditeurs Français Réunis, 1955).



Rio, 40 graus
de Nelson
Pereira dos
Santos
(1954-55)

INDEPENDENTES

Notando-se a falência da Vera Cruz, em 1954, data de seu último filme, *Floradas na serra*, e registrando-se *Agulha no palheiro*, em 1952, ano de *O cangaceiro* — enquanto em 1953 Cavalcanti realizava seu último filme no Brasil, *O canto do mar* — veremos que o cinema brasileiro não sofreu, como se fala, uma grave crise após a ruína da indústria paulista. Se em 1952 Alex Viany introduzia no programa de uma produção pequena (Moacyr Fenelon) o *neo-realismo* no Brasil com *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus* surgiria em 1954, logo depois do desastre da Vera Cruz — o que se verifica no triênio 52-53-54 — é o primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema, o mais fertilizante para os anos sucessivos até os frutos mais definidos de 1962. Sendo o decênio de 50, como já vimos antes, o mais trágico no período da Vera Cruz, o mais pernicioso na edificação de um subprofissionalismo, o mais antieconômico na permissão dos *trusts* nacionais e estrangeiros — é também, no triênio apontado, a fase decisiva, porque significa a primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro.

Nesta época, vale a pena salientar três críticos empenhados: o baiano Walter da Silveira e, no Rio, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Alex Viany. Walter da Silveira, ativamente participante da vida intelectual e política da Bahia, desde

a ditadura getulista, perseguiu um cinema brasileiro nos caminhos de uma produção barata e de um compromisso ético. Seus ensaios e sua atuação frente ao Clube de Cinema da Bahia contribuíram, decisivamente, para o florescimento do atual cinema baiano. Demolindo o cinema americano, Salvyano Cavalcanti de Paiva, embora cometendo excessos sectários, investia contra as elites que deliravam diante dos espetáculos hollywoodianos. Se a *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, debatia "forma e conteúdo" e invocava a todo instante o idealismo de Croce, Alex Viany, tendo descoberto o cinema italiano, falava de Zavattini e propunha um cinema brasileiro "nas ruas, com atores do povo, temática popular, social; linguagem simples, comunicativa, realismo, poesia e esperança de melhores dias numa sociedade injusta"[1] — eis os postulados gerais de Zavattini que vinham consubstanciados em *Ladrões de bicicletas*, para citar um clássico, mas também em *Roma, cidade aberta* e *Paisà*, de Rossellini; em *Obsessão* [*Ossessione*], de Visconti. Enquanto o cinema italiano vivia a mais fecunda revolução do cinema moderno, a elite cinematográfica brasileira, apoiada pelo capital da burguesia paulista, recuava aos anos de ouro de Hollywood. Cavalcanti estava sozinho: preferiu tentar uma obra pessoal a ir para o Rio se unir a Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva e principalmente ao jovem assistente de *Agulha no palheiro*, Nelson Pereira dos Santos.

A resposta à crise, que os paulistas anunciavam como a maior do país, foi *Rio, 40 graus*, que se transformaria em polêmica nacional, desviando subitamente os olhos das novas gerações dos escombros fatalistas da Vera Cruz para um acontecimento inesperado. Se *Rio, 40 graus* mostrava caminhos para o povo brasileiro naquele humanismo zavattiniano (hoje criticável), abria, para o futuro do cinema brasileiro, o seu mais conseqüente destino. *O cangaceiro* custara dez milhões: ganhou dois prêmios em Cannes. *Rio, 40 graus* custara um milhão e oitocentos mil cruzeiros: ganhou o prêmio dos "Jovens Realizadores", no Festival de Karlov-Vary, Tchecoslováquia. O jovem Nelson Pereira dos Santos, com vinte e quatro anos, desde então se transformou na principal personalidade revolucionária do cinema brasileiro. Realizando em seguida *Rio, Zona Norte*, NPS produziu em São Paulo *O grande momento*, revelação de um autor no jovem Roberto Santos; centralizou outros novos como Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmelo Jr.. Ao mesmo tempo, dos es-

combros da Vera Cruz, solitário e obstinado, manifestava-se o temperamento hermético de Walter Hugo Khouri em *O gigante de pedra* e *Estranho encontro*, 1957. O advento de Khouri e o endeusamento de sua obra pela crítica idealista criou, radicalmente, duas tendências no cinema independente. A primeira, na busca de um cinema brasileiro, inevitavelmente social, cujo templo era *Rio, 40 graus*; a segunda, na busca de um cinema formalista e universalizante (sic), inevitavelmente metafísico, cujo templo era *Estranho encontro*. Esta última tendência foi amplamente dominada pela primeira nos últimos anos e hoje Walter Hugo Khouri é um nome isolado no quadro do cinema brasileiro.

Em 1959-60, com a falência dos independentes desamparados e engolidos pelas grandes empresas e com a franca vitória da chanchada, houve realmente uma crise. Mas era apenas lenha na fogueira de uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte, surgia bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes ou Walter da Silveira; saía dos clubes de cinema com o impacto do cinema clássico soviético e do moderno cinema italiano; acreditava na produção independente e tinha *Rio, 40 graus* como bandeira: inquieta, confusa, imatura, iconoclasta, nervosa e impetuosa, esta geração começaria a gritar em 1961.

ALEX VIANY E O *REALISMO CARIOCA*

O que caracteriza a obra crítica e teórica de Alex Viany é uma especulação cada vez mais profunda e polêmica no sentido de um realismo brasileiro. Daí — às vezes com algum excesso sectário no passado — ter sido ele o primeiro a teorizar e praticar várias espécies de realismo: primeiro, um *realismo carioca* infiltrado de *neo-realismo* em *Agulha no palheiro*; depois, um *realismo socialista* no episódio sertanejo de *Cinco canções*; em seguida, o *realismo crítico* que ele anuncia como posição definitiva de seu quarto filme, *Sol sobre a lama*. *Rua sem sol*, realizado em circunstâncias especiais, não tem maior significado na obra de Viany, embora nos seus melhores momentos realize um *realismo carioca*. Por que a expressão regional, *realismo carioca*?

Se a mais forte tendência do cinema brasileiro, manifestada na obra de Mauro, é o realismo, bem ou mal interpretado — esta linha sofreu graves choques e interrupções principalmente pelo surto de melodramas que dominou o

cinema paulista. Num plano industrial inferior, sem apoio, a não ser um febril amadorismo, os argumentaristas e cineastas do Rio estavam desprovidos de uma formação intelectual que correspondesse, nos começos de 40, ao clima teórico do *neo-realismo* que já fermentava sob o fascismo italiano. Buscavam um *cinema realista*, brasileiro, e, por meio ambiente, *carioca*. Alinor Azevedo e Alex Viany são as principais figuras desta nebulosa tentativa. Homens de cultura, ao contrário dos colegas, Alinor Azevedo seria o autor intelectual de *Moleque Tião*, 1943; Alex Viany, dirigindo quase dez anos depois *Agulha no palheiro*, 1952, situaria melhor esta posição já racionalizada com as teorias de Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e a experiência de Zavattini. O grande erro de Alberto Cavalcanti foi não ter logo visto, pela primeira vez no Brasil, dois homens de talento como Alinor Azevedo e Alex Viany. Quando Cavalcanti entregou a Viany a direção de um dos episódios de *A rosa-dos-ventos*, as coisas já estavam bastante confusas e o cinema brasileiro vivia uma era de caos, de intrigas e frustrações que não permitia mais a Alex Viany iniciar um programa ao lado de Alinor Azevedo; *Estouro na praça*, um dos melhores roteiros já escritos no Brasil, permanece até hoje na gaveta; mas sua realização hoje, com as necessárias atualizações, daria, indiscutivelmente, a obra-prima deste chamado *realismo carioca*.

—

Após o ciclo de Cataguases (Mauro) a segunda pedra de toque para o que se deseja hoje como *cinema novo* é uma trilogia formada por *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, com estória de Alinor Azevedo, em 1943, e quase dez anos depois, 1952, *Agulha no palheiro*, de Alex Viany, *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileli e Paulo Wanderlei. O primeiro e o terceiro destes filmes marcam respectivamente, o início da Atlântida e o seu fim como produtora de filmes dramáticos. De um a outro, acontecimentos como *Areias ardentes* ou mesmo o posterior *A outra face do homem* (ambos de J. B. Tanko), nada significam. A morte inesperada de Moacyr Fenelon, a adesão de José Carlos Burle à chanchada, o recolhimento desiludido de Alinor Azevedo (dedicado ao rádio, jornalismo e televisão), deixaram Alex Viany isolado na luta. Fatores particulares (que aqui não interessam) o levaram a se afastar do seu ex-assistente, Nelson Pereira dos Santos, e assim se manteve apenas na crítica durante vários anos, de onde, nas páginas de *Leitura*, *Para Todos*, *Shopping News*, *Diário da Noite* e *Senhor*, não cessou de escrever, pregar



Doris Monteiro em *Agulha no palheiro* de Alex Viany (1952)

e discutir a necessidade de uma formação realista no cinema brasileiro. É assim que Alex Viany ganha, quando hoje se revê a participação da crítica no processo formativo do cinema brasileiro, um lugar de primeiro plano ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira. Mas ainda tem um importante dado a seu favor. Atuando no Rio, ponto de convergência dos jovens cineastas, pôde exercer, com ferocidade e intolerância, uma função demolidora contra a mentalidade ainda dominante em São Paulo (um cinema de elites, industrial e certinho); contra a chanchada plantada no Rio; contra a investida de cineastas estrangeiros, apoiados por intelectuais brasileiros, tipo Camus e o fantasismo de "Orfeu".

Trabalhando como jornalista durante anos em Hollywood, o jovem Viany retornou ao Brasil revoltado com o sistema industrial e desumano do cinema americano. Entusiasta do *filmusical* e do *western*, via, contudo, na temática brasi-

leira um filão riquíssimo para a comédia musicada e para o *nordestern*; a demolição crítica do cinema americano, ressaltando contudo seus melhores caminhos, marca um aspecto de sua crítica. Daí evoluiu para o *realismo socialista* sectário e esterelizante, que o levou, inclusive a destruir implacavelmente *Rio, Zona Norte*, um filme do *realismo carioca*, mais profundo do que *Rio, 40 graus*. Por fim, a descoberta da *nouvelle vague* e a última respiração do cinema italiano (evoluindo da crise *neo-realista* para um *realismo crítico*), assim como a descoberta do cinema japonês, o levaram a postular um *realismo crítico* para o novo cinema brasileiro. Aberto às procuras de linguagem, despido de qualquer ortodoxia academizante, mas ainda contraditoriamente firme em pontos de vista pessoais, Viany continua mantendo acesa a melhor fonte de nossa crítica. Seu filme, *Sol sobre a lama*, é a síntese polêmica de sua dualidade criadora quando o crítico luta com o cineasta. Sendo um dos nossos maiores críticos, Alex Viany é o mais bem formado dos nossos cineastas. Sua obra fílmica, portanto, sofrerá sempre o impacto de um crítico consciente, e cada passo em seus filmes é movido por uma reflexão histórica. O que o equilibra é um grande amor ao povo brasileiro, uma paixão pelos personagens populares. Escapa do populismo ou do exotismo pela crítica racional da realidade. Assim, e mesmo que se considere *Sol sobre a lama* um filme varado por Godard, Antonioni, Zavattini e o japonês Oshima — o importante é se notar que em Alex Viany, um cineasta novo com mais de quarenta anos, não existe um teórico-prático sedimentado. Integrado na revolução brasileira, Alex Viany evoluiu, é uma peça básica no *cinema novo*, busca um caminho na sua experiência pessoal — contribuição para que o filme brasileiro se defina num futuro bem próximo: *realismo crítico*, não denunciando o povo às classes dirigentes (erro ideológico de *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto*), mas despertando no povo, mesmo na crítica impiedosa, sua alienação, a consciência de sua força que, organizada, mudará o seu destino.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS, AUTOR

O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos. De certa forma, Humberto Mauro, no seu realismo poético, não busca interferir no mundo fechado da pequeno-burguesia industrial ou agrária. É neste ponto

muito próximo ao italiano Mario Camerini, no pré-fascismo. Sendo mais jovem, e saindo das idéias de Alex Viany, com quem trabalhou em *O saci* (de Rodolfo Nanni, bucolismo de linha mauriana, já superado na época, 1953) e em *Agulha no palheiro*, Nelson Pereira dos Santos realizou, em *Rio, 40 graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado. O adjetivo é válido e significa, há dez anos passados, uma tomada de posição corajosa, solitária, e conseqüente. A censura investiu furiosamente: não era um filme para a burguesia, porque a burguesia só aplaude e premia *filmes sociais* quando eles são evasivos. *Rio, 40 graus* era um filme popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária de não-reformista. Suas idéias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definido na *mise-en-scène*. O jovem não se interessava pela experiência formal: seu lirismo, se discursivo nas relações miseráveis de um garoto pobre com uma lagartixa, era autêntico. Uma sinceridade a toda prova: uma criação sofrida, às vezes inábil, mas despida de pretensões na busca da verdade. Sentia-se, pela primeira vez no cinema brasileiro, (e em nossa literatura só comparável a Graciliano Ramos — escritor que o influenciou na medida que Verga influenciou os neo-realistas italianos) o desprezo pela retórica; desfeita a confusão entre *realismo* e *pitoresco* (erro de *Agulha no palheiro*), o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel.

Partindo do zero, porque *Favela dos meus amores* era o realismo ingênuo da favela; porque os filmes urbanos eram sinceros mas não situavam seus personagens na contradição da sociedade (*Amei um bicheiro* e apenas tenuemente *Agulha no palheiro*) — Nelson Pereira dos Santos preferiu a visão geral: *Rio, 40 graus* era o primeiro ângulo de uma trilogia que se desenvolveu em *Rio, Zona Norte* e ficou no projeto de *Rio, Zona Sul*. Se *Boca de Ouro* está na Zona Norte, não pode ser considerada uma obra de autor, pois o próprio Nelson, neste filme, confessa que foi apenas um artesão do texto de Nelson Rodrigues.

—

Rio, 40 graus desmentiu de vez a epopéia romântica de Lima Barreto, o esteticismo social de *O canto do mar*, a técnica de estufa da Vera Cruz, a demagogia dos italianos ex-assistentes de Rossellini e mostrou aos jovens uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Assim como eu, naquele tempo tateando

a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. Naquela época não conhecíamos Humberto Mauro; havia dignidade em Nelson Pereira dos Santos; Cavalcanti nos parecia uma estrela distante; Lima Barreto um monstro agressivo e mentiroso; Mário Peixoto um mito.

O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais — o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro *com dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que podiam *fazer cinema* com "uma câmera e uma idéia" — este lema valeria, em 1961, como meu cavalo-de-batalha nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

—

O jovem Nelson Pereira dos Santos foi às cortes européias, mas não voltou louco: ganhou tranqüilamente seu prêmio no Festival de Karlov-Vary — o troféu dos "Jovens Realizadores" — esteve nas páginas dos maiores jornais, foi elogiado pelos mais importantes críticos, participou de um Congresso Internacional de Cineastas — e chegando ao Brasil estava falido, porque *Rio, 40 graus*, embora rendesse muito, teve suas rendas engolidas pelos distribuidores. Com muito cartaz e sem um tostão no bolso — já vítima dos invejosos (surgiram vários autores de *Rio, 40 graus*) ou da reação (pregaram-lhe, em caixa alta, uma manchete de "comunista" na testa); isolado dos velhos companheiros pelos conflitos internos que abalaram os homens de esquerda no Brasil; queimado pelos produtores profissionais porque realizara filme social que criava problemas com a censura; perseguido pelos cotistas que desejavam inexistentes rios de lucro de *Rio, 40 graus*; calmo e lúcido, Nelson Pereira dos Santos, reunindo sua pequena equipe (o gerente Pedro Dantas, o assistente Guido Araú-

jo, o fotógrafo Hélio Silva, Ivan de Souza, Raymundo Higino, Ronaldo Ribeiro e outros), partiu, articulado como pôde, para dois projetos mais ousados: *Rio, Zona Norte*, segunda parte da trilogia carioca, e *O grande momento*, em São Paulo, lançando o jovem Roberto Santos. Sem dinheiro, havia um programa: expansão de experiências para uma expressão nítida do cinema brasileiro. Era o *cinema novo* precipitado. De baixo para cima, como não vira Cavalcanti. Sem dinheiro, mas sem grupos capitalistas exigindo idéias e reprovando outras: sem dinheiro, mas com liberdade.

Rio, Zona Norte e *O grande momento* foram vítimas dos distribuidores, dos sócios desonestos e oportunistas. Nelson Pereira dos Santos interrompeu o programa e Roberto Santos até hoje está no projeto de *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. Sem dinheiro, sim, mas nunca confundindo dinheiro para produção independente com dinheiro para indústrias. Dinheiro para película, laboratório, atores, comida para a equipe. Não é mentira: as equipes de Nelson Pereira dos Santos passaram fome.

—

Quando agora realizou *Vidas secas*, já é possível para a crítica dividir a obra de Nelson Pereira dos Santos em três fases:

a) *neo-realismo* de *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, dois filmes de autor; como produtor-autor de *O grande momento*;
b) filmes de artesanato e de transição, mas que lhe permitem o domínio da técnica: *Mandacaru vermelho*, *Boca de Ouro*; corte e montagem de *Barravento*, de Glauber Rocha; *Menino da calça branca*, de Sérgio Ricardo; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman;
c) *realismo crítico*, quando retorna amadurecido ao filme de autor, com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Deixando *Vidas secas* para um estudo posterior e não buscando maiores implicações em sua obra artesanal, vejamos a primeira fase *neo-realista-carioca*: *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. Se no primeiro havia influência de Zavattini e Luciano Emmer — mas também De Sica e Rossellini — em *Rio, Zona Norte* o autor tende para um cinema de *mise-en-scène* e é inegável a influência de Luchino Visconti: um Visconti às avessas, é claro. Se de um lado o ritmo ten-

de à fenomenologia, se as idéias de André Bazin propõem ao autor um problema ontológico, a juventude do cineasta tende a um anarquismo que impede a consumação de um filme clássico. *Rio, Zona Norte* é dissonante no conjunto, não tem a forma definida de *Rio, 40 graus*. Mas aí a "dialética de jornal" evoluiu para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. "Espírito", o sambista de *Rio, Zona Norte*, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos



Sady Cabral e Haroldo de Oliveira em *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1954-55)

negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio. Hoje, olhando-se *Rio, Zona Norte* em função da obra que Nelson Pereira dos Santos ensaia como a mais avançada posição de artista em nosso cinema, descobrimos que as maiores qualidades em *Rio, Zona Norte* residem nos seus pontos de crise. Aos vinte e seis anos, numa profissão violenta, era difícil, quando desejava um passo adiante do *realismo puro*,

acertar de cheio num *realismo crítico*. Não é sem motivos que hoje, aos trinta e quatro anos, Nelson filmou *Vidas secas*, uma novela de Graciliano Ramos: suas relações com este escritor serão mais longas e começaram, verdadeiramente, em *Rio, Zona Norte*. Assim como não se pode falar de *A terra treme* [*La terra trema*], de Visconti,,sem se falar em Giovanni Verga (como é difícil omiti-lo na maioria dos filmes *neo-realistas*) é impossível, de hoje em diante, desligar o nome de Graciliano Ramos da filmografia de Nelson Pereira dos Santos.

—



Nelson Pereira dos Santos e Grande Otelo na filmagem de *Rio, Zona Norte* (1957)

Um olhar agudo sobre o mundo - - revelando-o sem encobrir as pequenas verdades e evidenciar as pequenas mentiras otimistas. Na escola de samba, depois do movimento, o sambista bate a caixa de fósforo na mesa, canta triste e fanhoso para dois músicos da cidade. As bandeirolas de papel voam. Eis o primeiro sintoma de *realismo crítico* no cinema brasileiro: o primeiro momento de *mise-en-scène*; o primeiro traço de autoria maior. *Rio, Zona Norte* vive destes

pequenos detalhes no seu corpo dissonante; uma dissonância não-intencional, porque Nelson ambicionava, precipitadamente, uma maturidade viscontiniana. Se em *Rio, 40 graus* a câmera narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e a contradição da grande cidade, em *Rio, Zona Norte* a câmera estuda o meio, documenta, pergunta, expõe, acumula dados: considero *Couro de gato*, *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Barravento*, *Escola de samba, alegria de viver* presos a esta linhagem de *Rio, Zona Norte*, em maior ou menor escala, com maior ou menor consciência de seus autores, assim como *Bahia de Todos os Santos*, cujo autor, Trigueirinho Neto, embora não fosse do grupo, veio da Itália trazendo o impacto daquele cinema.

A interrupção sofrida na carreira de Nelson Pereira dos Santos o atirou no jornalismo por mais de dois anos. Amadurecia *Vidas secas*; desastres o levaram a uma experiência de salvação momentânea, o romance *Mandacaru vermelho*, o primeiro e mais autêntico *nordestern* brasileiro, frágil numa estória superficial, mas semelhante aos clássicos de Humberto Mauro pela captação do meio ambiente, beleza visual, lirismo dos primitivos personagens sertanejos. Aí, na modéstia, avançava também a *mise-en-scène* de Nelson: um filme pessoal, sem dúvida; mas não o melhor de sua personalidade criadora. No corte e montagem de *Menino da calça branca*, *Barravento* e *Pedreira de São Diogo*, o cinema deu lições práticas aos novos diretores e exemplificou seu inconformismo com meios de expressão estabelecidos.

Nelson Pereira dos Santos só compreende um cinema socialmente revolucionário a partir da *mise-en-scène*. *Boca de Ouro* é um filme de artesanato, onde o autor apenas articulou cinematograficamente o texto de Nelson Rodrigues, com o qual pouco se identifica. Uma forçada atividade profissional que, felizmente, encerra os primeiros e difíceis períodos de sua carreira.

Vidas Secas inaugura a terceira fase. É deste filme em diante que Nelson Pereira dos Santos, talvez já garantido pelo prestígio conseguido em dez anos de trabalho intensivo, começa sua obra de autor, a que mais se inclina a definir, no futuro, um *cinema novo* no Brasil. Segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico.



Maria Dilnah em *Osso, amor e papagaios* de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmelo Jr. (1956)

INDEPENDÊNCIA EM SÃO PAULO

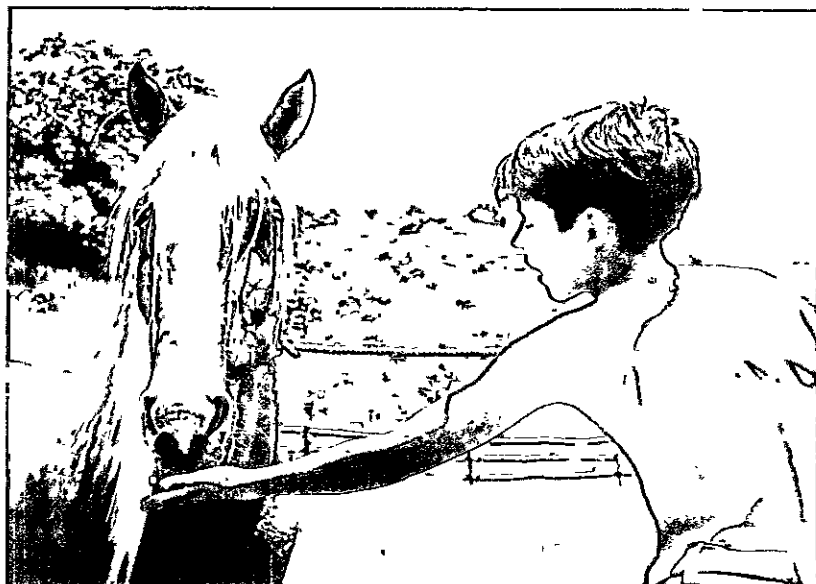
As tentativas de Walter George Dürst na temática gaúcha resultaram desastradas: prosseguia o espírito antigo da Vera Cruz; encenação sofisticada e desta vez em ritmo de televisão. *O sobrado*, adaptado de Érico Veríssimo, e feito de parceria com Cassiano Gabus Mendes, 1955, e *Paixão de gaúcho*, adaptação de José de Alencar, 1957 -- não passavam de pretensos e primários ensaios de aventura. Longe a solidão dos pampas, a violência dos peões, o sentido místico dos gaúchos errantes, o sangue das grandes revoluções. Ao contrário, mentira e primarismo nesta tentativa do cinema paulista em manter, na linha independente, uma suposta produção de nível internacional. Fracasso de bilheteria reconduziu Walter George Dürst ao seu destino certo: televisão.

Mas qualquer coisa de melhor havia acontecido nos bastidores do cinema paulista. De 1956 a 1959 cinco nomes de novos diretores despertariam atenções da crítica: soprava um ar de criação, de coragem, de talento mesmo.

A dupla Carlos Alberto de Souza Barros-César Mêmelo Jr., retornando da Itália, realizou *Osso, amor e papagaios*, 1956. Este filme, embora obedecendo aos mesmos princípios de produção da Vera Cruz, revelaria dois cineastas dotados de um melhor senso do que era modernidade em cinema. Um filme de estúdios, com cenografia falsa e convencional, possuía um roteiro bem estruturado e um ritmo comunicativo. Os dois autores adaptaram um conto do escritor Lima Barreto, *A nova Califórnia*, e compuseram uma farsa interiorana, cujo suporte era o *rififi* de dois partidos políticos, vividos muito bem, um de cada lado, por Jaime Costa e Modesto de Souza. Mistura de comédia de costumes e humor negro — o desconhecido anunciava a transformação de ossos em ouro no cemitério da cidadezinha. *Osso, amor e papagaios* não fez o sucesso merecido, esmagado pela distribuidora americana; em plena implantação de chanchada carioca, uma comédia popular, social, inteligente como nunca antes acontecera no cinema paulista. O que se notava nos dois cineastas era, sobretudo, inquietação, procura de uma *mise-en-scène*: a seqüência final, no cemitério, prova esta qualidade. O lirismo de algumas cenas, a pintura de outras figuras (como o delegado que empina papagaios enquanto sua mulher o trai), a beleza de Maria Dilnah e ainda a partitura de Cláudio Santoro — fazem de *Osso, amor e papagaios* um legítimo exemplo de uma "comédia nova" no cinema brasileiro. Infelizmente Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmelo Jr. prosseguiram carreira, limitando-se a documentários comerciais. O talento previsto no filme de estréia, a coragem e a juventude sentida prometiam dois cineastas voltados para nossa realidade e abertos aos melhores ensinamentos do cinema. Note-se que Carlos Alberto de Souza Barros foi, como Nelson Pereira dos Santos, assistente de Alex Viany, em *Rua sem sol*, 1953.

Galileu Garcia (*Cara de fogo*), Roberto Santos (*O grande momento*), Walter Hugo Khouri (*Estranho encontro*) — jovens com menos de trinta anos — foram os outros nomes que abriram esperanças no cinema paulista, em 1958. Destes, o único que, sobrevivendo às crises financeiras continuou a trabalhar, foi Walter Hugo Khouri. Seu caso veremos mais tarde.

Galileu Garcia, ex-assistente de Lima Barreto em *O cangaceiro*, produtor de *Paixão de gaúcho* e homem formado nas engrenagens da indústria paulista, não se deixou vencer tanto pelos ideais europeus. Conscientemente ou não



José de Jesus em *Cara de fogo* de Galileu Garcia (1957)

— o fato é que, adaptando com Nelly Dutra uma novela de Afonso Schimidt, *O caratonha* — partiu para o interior, com recursos limitados, e realizou *Cara de fogo*. Sendo raquítico, este filme anuncia um cineasta moderno. O seu grave defeito: não possuía coragem suficiente para abandonar certas fórmulas comerciais e aprofundar o problema social. Beirando a superfície no argumento, permanece assim na *mise-en-scène*. Estavam presentes, por concessões ao público paulista, Milton Ribeiro e Alberto Ruschel, dupla de sucesso de *O cangaceiro*; havia um número musical, em tom de opereta, e a figura do vagabundo trovador ficou perdida na preocupação do pitoresco comercial.

Uma família deixa a cidade, por motivos não explicados, e volta à terra. Aí é obrigada a lutar com latifundiários agressivos. Galileu Garcia beirou um dos temas mais graves da sociedade brasileira atual: ficou na mistura do bucolismo com violência, defendendo a pequena propriedade rural em tons românticos de *A casinha pequenina*. O amor de um menino pelo cavalo lembra bons momentos do universo mauriano, de trinta anos atrás. Uma seqüência que é um canto à terra — a câmera correndo na plantação que frutifica — alcança



Miriam Pérsia e Gianfrancesco Guarnieri em *O grande momento* de Roberto Santos (1957)

um momento. A verdade, apesar da encenação convencional, é atingida em alguns momentos. No conjunto, com seus defeitos, *Cara de fogo* é um filme positivo, talvez um produto de crise. Sua maior virtude: a originalidade do tom, deficiente, mas pessoal. Sendo um filme de estréia, pesava favoravelmente. Também liquidado nas bilheterias, retrairia Galileu Garcia, como seus colegas, aos documentários comerciais de onde não saiu até hoje.

Roberto Santos, da equipe de *Rio, 40 graus*, escreveu e dirigiu *O grande momento*, produzido por Nelson Pereira dos Santos. Este é um filme definido, seguro. Um filme novo para o Brasil de então, carregado de *neo-realismo*, mas corajoso. A história de um casamento no bairro proletário do Brás leva a câmera de Roberto Santos a uma aguda observação psicológica e social dos habitantes daquela zona, conflagrados entre a falta de dinheiro e um sentimento pequeno-burguês. Há o tom de documentação analítica — influência nítida de Zavattini; há farsa no estilo de René Clair e Mack Sennett (como observa, entusiasmado, Alex Viany); há sobretudo uma personalidade de cineasta que, apesar da juventude e da estréia, sabe seus caminhos, procura uma expressão entre as melhores influências da época. É um filme de *mise-en-scène*: experiência de antiespetáculo, captação de um universo.

Em São Paulo, Roberto Santos realizara, melhor que Alínor Azevedo e Alex Viany, um filme que esta dupla tanto ansiava no *realismo carioca*. E *O grande momento* não é prosaico, discursivo, demagógico. O defeito de Roberto Santos — a humildade que não lhe permite maior densidade — tem a vantagem de equilibrar seu ritmo. Sua atitude se reflete no filme total, afirma-se a personalidade de autor. *O grande momento*, vítima dos distribuidores, fracassa, quando poderia ter sido um grande sucesso. Roberto Santos, hoje anunciando seu retorno com uma novela de Guimarães Rosa, *A hora e vez de Augusto Matraga*, foi, como seus colegas, injustamente atirado à atividade de documentarista comercial. O desastre de *O grande momento* afetaria, por anos, o programa de Nelson Pereira dos Santos.

O PASSO ATRÁS

No Rio, ambicionando mercados internacionais e prêmios, os irmãos Santos Pereira realizaram *Rebelião em Vila Rica*, em co-produção com os paulistas. Transposição moderna do pseudo-episódio revolucionário da Inconfidência, *Rebelião em Vila Rica* não passou de um dramalhão pretencioso e frustrado. Não era *Sedução da carne* [*Senso*] nem *O fantasma da Ópera*. A cantoria infernal, a barulheira da música de Camargo Guarnieri, a fotografia primária de Ugo Lombardi, que borrou de verdes e vermelhos grotescos a paisagem de Ouro Preto, e a falsidade psicológica dos estudantes brasileiros — eis os

componentes da salada tecnicolorida. De vez em quando, alguns movimentos de câmera mais alfabetizados, aprendidos nos bancos do Institut des Hautes Études Cinématographiques [IDHEC], França, onde os irmãos cineastas estudaram. Fracasso de bilheteria, conduziu os cineastas à crítica, onde permanecem até hoje, planejando a filmagem de *Grande sertão: veredas*, a obra-prima de Guimarães Rosa.

—

Ravina — em seguida — é a coroa mortuária de uma mentalidade pequeno-burguesa que persegue um ideal aristocrático. Escrito, produzido e dirigido pela dupla Flávio Tambellini (hoje o presidente do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica [GEICINE]) e Rubem Biáfora, ambos críticos, *Ravina* foi o filme mais caro da época, mais caro que as produções da Vera Cruz, e é, neste sentido, o pior de todos os filmes brasileiros.

Pasticho malfeito de dramalhões argentinos, por sua vez influenciados por antigos dramalhões americanos de William Wyler, notadamente *Jezebel* e *O morro dos ventos uivantes*, *Ravina* é um exemplo de como não se deve fazer cinema em qualquer parte do mundo. Um filme também digno do DIP, filho da famosa família do "telefone branco" — estilo que marcou a Itália fascista. Iludido pela fotografia acadêmica de Chick Fowle, por uma cenografia de mau gosto e por atores autômatos recitando um texto digno de novela radiofônica do interior do Paraguai, *Ravina*, coroando a irresponsabilidade, arrebatou todos os "Sacis" da época e sua renda não deu para pagar os cartazes de publicidade. Rubem Biáfora retornou à crítica, onde continua lutando contra o cinema brasileiro, perseguindo os jovens e fazendo sabotagens nos bastidores. Tambellini, à frente do GEICINE, mantém uma sinecura oficial, que gasta muito em propaganda mas não resolve nada de objetivo.

—

O cinema paulista foi um cinema sem possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. Esbanjam dinheiro em *shows* tipicamente provincianos. Mesmo os homens com os pés e o pensamento na realidade social não dispensam o espetáculo sensacionalista, o espetáculo sensual de formas. Se os homens de cinema de

São Paulo não descerem a discussões mais profundas, o fracasso, pontuado de abortos como os já acontecidos, será o capítulo eterno de sua indústria cinematográfica. Neste meio difuso, metropolitano e descaracterizado — aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas mas pessimamente digeridas — é possível a deformação de talentos. *Gimba, presidente dos valentes*, de Flávio Rangel, é um lamentável exemplo disto.

HUGO KHOURI

Tudo que escrevi no final do capítulo sobre *Limite* e Mário Peixoto se aplica, e com mais gravidade no momento que vivemos, a Walter Hugo Khouri, autor de cinco filmes: *O gigante de pedra*, *Estranho encontro*, *Fronteiras do inferno*, *Na Garganta do Diabo* e *A ilha*.

Nascido em São Paulo e formado em filosofia, Khouri é dos poucos cineastas brasileiros que chegaram ao cinema depois de superar uma tendência literária. Confessa sua formação entre escritores ingleses e poetas alemães — Lawrence e Rilke particularmente, pelo que a crítica de Ely Azeredo vislumbrou em seus filmes. "Um cinema latente e luminoso" — eis o ideal revelado em *Estranho encontro*; o roteiro de *Na Garganta do Diabo* trazia uma epígrafe de Lawrence. O cinema *expressionista* alemão (Fritz Lang), o cinema *neo-expressionista* americano (Orson Welles) e a descoberta do cinema *sueco* de Ingmar Bergman marcaram a sensibilidade do jovem poeta, levaram-no decididamente à prática de cineasta. Tornou-se conhecido como animador de cine-clubes, freqüentador da Cinemateca Brasileira, crítico em *O Estado de São Paulo*; um ensaio sobre Ingmar Bergman atesta sua idolatria.

—

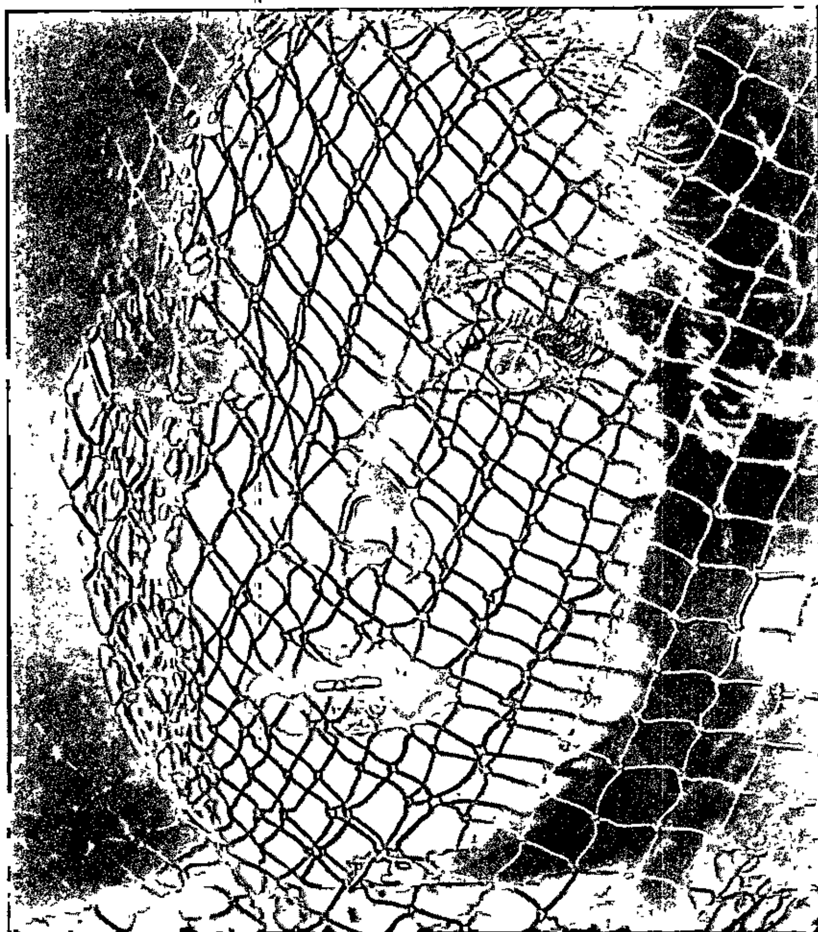
Com idéias próprias e desde já desejando um cinema de autor, Khouri não buscaria acolhimento nas indústrias. Com uma câmera velha e várias emulsões de negativo (como Nelson Pereira dos Santos) partiria, em 1953, para *O gigante de pedra*. Fracassou nas bilheterias, mas apareceria em 1958 com *Estranho encontro*. A crítica paulista vibrou com o talento e a cultura cinematográfica do jovem diretor. Realmente, até então, não se vira em nossas telas, desde *Limite*, uma antologia tão completa dos arquivos de cinemateca.

Uma trama melodramática no estilo do cinema americano dos anos 40 — com mistura de amor e suspense — deixava entrever um diretor de talento. *Estranho encontro* continua sendo, ainda, o melhor filme de Khouri; *Fronteiras do inferno*, em cores, co-produção americana, é inclassificável: drama de garimpo com intenções psicológicas profundas, resulta numa confusão falsificante de realidade social; *Na Garganta do Diabo*, cujo tema é preso a um episódio da Guerra do Paraguai, resulta mais pretencioso, denso talvez: contudo, mais confuso e discursivo. *A ilha*, por fim, é o ponto crítico: despojado na linguagem, mais limpo nos diálogos, um tanto ligado ao social, não consegue ser nem mesmo a expressão das idéias de seu autor.

—

Walter Hugo Khouri é um artista equivocado e vítima de equívocos. O primeiro crime foi o endeusamento de uma crítica idealista. O segundo foi a intolerância de outra facção da crítica. Acuado pelos dois lados, está cada vez mais ilhado; não tem o sentimento do mundo, como diria Drummond; tem o sentimento do cinema total. É um cineasta tomado do mito do cinema total. É este próprio mito; eis a força quase sobre-humana que o leva à via-crúcis do cinema brasileiro, arrastando uma filmografia de cinco filmes, conseguindo, não se sabe como, produzir após cada fracasso, sempre em condições melhores. O que marca a autencidade do seu caráter — um quixotesco às avessas — é que, cada dia passando, mais ele se afasta do cinema contemporâneo, das idéias de hoje, do mundo que o cerca. Não se projeta para a frente: recua sempre. *A ilha* é um estágio anterior a qualquer adolescência intelectual. Khouri, aos trinta e cinco anos, permanece o poeta de dezoito: é um moralista? Um panteísta? Um sádico? Um masoquista? Um burguês? Um reacionário? Um romântico?

Não é nada disso. É um poeta, sem dúvida, herdeiro de um sentimento poético morto. Walter Hugo Khouri é saudosista da sua própria juventude; um intelectual pequeno-burguês que não se processa e conseqüentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas. É aí que sua *mise-en-scène* resulta pesada, amorfa, discursiva, obscura. Em *Estranho encontro* havia um clima: atmosfera adjetiva, mas uma consciência da *mise-en-scène* posta apenas em exercício. Mas avan-



Andréa Bayard em *Estranho encontro* de Walter Hugo Khouri (1957)

çando na vida, o fanático sentimento de *não ser o idealizado* ganhou as características mais desastradas em sua obra posterior.

Muitos intelectuais idealistas da geração de Khouri — vide poetas como Ferreira Gullar ou mesmo críticos como Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl — cedo interpretaram seu tempo e cedo se definiram diante da história. O que Walter Hugo Khouri precisa compreender, na obstinada força que faz à razão

(e se opõe romanticamente), é que sua condição de artista nada tem de maldita; antes, já o compromete como criador de seus próprios fantasmas. Enquanto fizer filmes de evasão, filmes autobiográficos, filmes, portanto, velhos e acadêmicos; enquanto julgar a moral do mundo através do seu moralismo ingênuo; enquanto se puser na perigosa condição de "alienado consciente de sua alienação", estará se convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira e de injustiça.

Sempre fui dos críticos dispostos a uma análise-compreensão da obra de Khouri: nela não existe a burrice de Rubem Biáfora ou a desonestidade de tantos outros. A ousadia de Khouri, quando se dispõe a ser um autor, se neutraliza, porém, quando deseja ser autor de si mesmo: e, até mesmo por uma questão de pudor, seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil. Sua identidade com o cinema argentino, com o esnobismo imitativo de Torre Nilsson, jamais o conduzirá à condição ambicionada. Os tempos andam claros demais para que sua obra se converta num mito como *Limite*. É necessário que Khouri reaja antes que seja tarde: seu talento, seu amor ao cinema, sua capacidade de trabalho exigem que ele assim o faça.

TRIGUEIRINHO NETO, RUPTURA

Não poderia terminar este capítulo sem falar de Trigueirinho Neto e de *Bahia de Todos os Santos*. Saindo do Brasil na falência da Vera Cruz muito jovem ainda, Trigueirinho Neto estudou cinema na Itália e retornou ao Brasil para ser o grande caso do cinema brasileiro em 1959-60. É o último toque da rebelião independente de sua geração no momento exato em que já estavam sendo rodados *Aruanda* e *Arraial do Cabo*.

Bahia de Todos os Santos é um filme de autor; um filme de ruptura; um filme carregado de equívocos; um filme que, mergulhado no social, foi estrangulado pela personalidade individualista do seu autor. Briguei muito e continuo a brigar porque considero *Bahia de Todos os Santos* uma ruptura com o cinema tradicional que se fazia no Brasil, tão importante, em 1959, como *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*; como mais tarde *Porto das Caixas* e num plano especial *Os cafajestes*.



Bahia de Todos os Santos de Trigueirinho Neto (1961)



Jurandir Pimentel em *Bahia de Todos os Santos*

Assim como Khouri é possuído do mito do cinema total, Trigueirinho Neto, violentamente apegado à desmistificação, se liberta das próprias noções do que vem a ser cinema e propõe, neste abstrato canto baiano, uma destruição do discurso cinematográfico. Disse *abstrato* e esta é a característica do pensamento e da obra de Trigueirinho Neto. É um irritado, um insolente: concebe com a razão o ataque ao social; é vencido por uma liberdade anárquica, como bem assinalou Maurice Capovilla num comentário na *Revista Brasiliense* "...a superação do seu problema racial (de Tonho, o personagem central) se dá na medida em que ele perde conteúdo de classe para se tornar um ser individual, e é como indivíduo isolado que no final do filme vai aplicar, com um simples gesto, uma máxima moral de individualismo burguês kantiano: Tonho, o antigo ladrão, impedindo seu companheiro de roubar, torna-se simultaneamente sujeito e legislador, um ser absoluto, cuja conduta não estará mais regulada

por nenhuma regra exterior, mas somente obedecerá às leis que emanarem de sua própria vontade".[2] Acrescento que, procedendo assim, Trigueirinho Neto estava assumindo uma atitude crítica em relação a ele mesmo, à sua obra e ao seu personagem. A *mise-en-scène*, expressando suas idéias, é contrária às suas próprias idéias e é nesta corrente de duchas quentes e frias que *Bahia de Todos os Santos* rompe, mas num tom generalizante, com o sentimento burguês. Resulta anárquico e amargo.

Era um filme polêmico que merecia ser discutido com seriedade. Não foi entendido e o cineasta — injuriado pelo fato de ser amigo intransigente de Cavalcanti; pelo fato de escrever violentamente contra a chantagem do cinema paulista — foi colocado na fogueira. Voltou à Itália. A permanência de Trigueirinho Neto no Brasil, no entanto, seria de grande importância para o *cinema novo* que se procura hoje. Quando partiu, Linduarte Noronha e Paulo Saraceni já tinham editado seus documentários. Apesar dos fracassos, frustrações e desesperos; apesar das garras imperialistas do cinema americano; e de garras menores dos cinemas italiano, francês e japonês; apesar da chanchada; "embora industrialmente atrasado de muitos anos (como escrevera em 1953 Vinicius de Moraes), o cinema nacional... teve sua evolução normal, retrógrada sob muitos aspectos, mas definitivamente orgânica".[3]

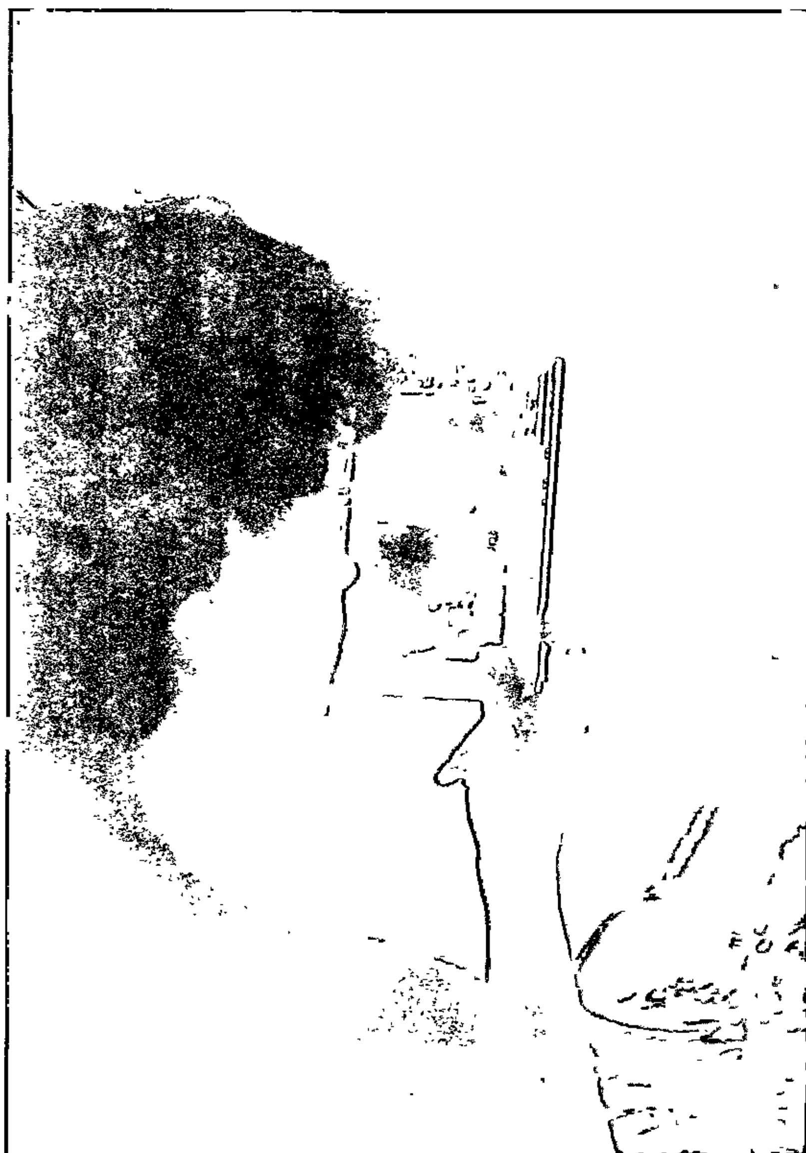
A máxima tinha fundamento agora: já nos fins de 60, na Bahia, Rex Schindler, Braga Netto, Roberto Pires e eu iniciávamos um surto de produção, com *A grande feira* e *Barravento*, filmes que iriam se juntar a outros dos novos cineastas do Rio de Janeiro. Começava então a se falar num termo que logo virou manchete, promoção, caos e bandeira contra a chanchada: *cinema novo*. Mas atrás do que mais tarde até mesmo a crítica séria levaria na brincadeira, existe uma pequena história, ainda secreta, que contarei no próximo capítulo.

NOTAS DO EDITOR

1 Alex Viany, fonte não identificada.

2 Maurice Capovilla, "Um cinema entre a burguesia e o proletariado". *Revista Brasiliense* (43): 193, set. out. 1962.

3 Ver "O momento do cinema nacional". *A Cigarra*, Rio de Janeiro, ago. 1953.



Irma Alvarez em *Porto das Caixas* de Paulo César Saraceni (1962)

ORIGENS DE UM *CINEMA NOVO*

No dia 6 de agosto de 1960, escrevi no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* um artigo sobre o documentário brasileiro: revelava, em crítica exaustiva, o aparecimento de *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, dois filmes de autores jovens. Sobre *Arraial do Cabo* concluía que:

> *... A modernidade de* Arraial do Cabo *está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres, apesar de Paulo e Mário Carneiro, como cada um de seus colegas, terem seus ídolos de cinemateca; estes não interessam, foram engavetados. É desta independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo, repetindo fórmulas desde o passado indianista de Gonçalves Dias... A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão...*

No caso de *Aruanda*, acentuava:

> *Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto.* Aruanda, *assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos, apesar de todas as*

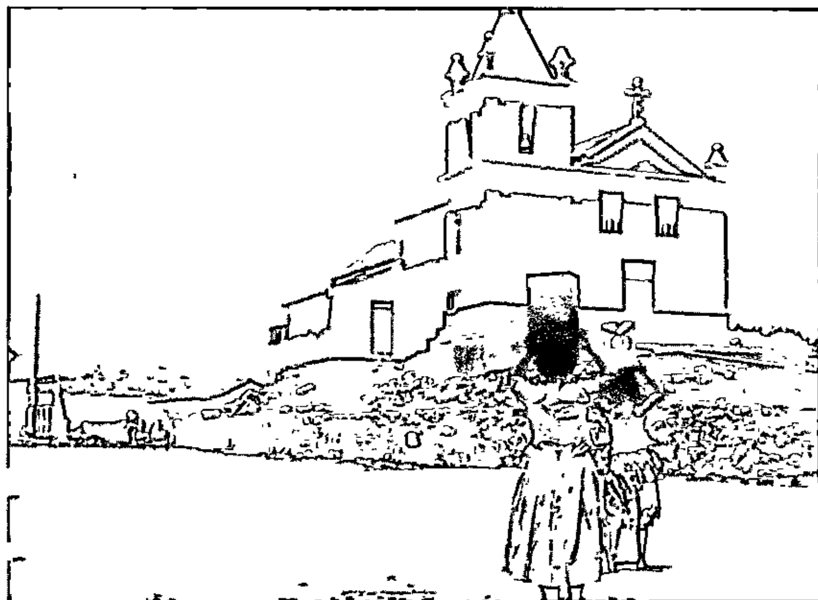
politicagens de produção. Sentimos o valor intelectual dos cineastas, que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não vindos do rádio, do teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão de artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana... Os filmes curtos começam a surgir de Paulo Saraceni, Mário Carneiro, Linduarte Noronha, Rucker Vieira, Joaquim Pedro, Marcos Farias e outros. O surto cresce e, por mais que sejamos visionários, afirmaremos que a cultura brasileira está entrando na idade do cinema, quando o velho mundo se consome no último pensamento da nouvelle vague. *Isto será um bem ou um mal?.*[1]

Em 1962, o francês Louis Marcorelles, um dos quatro ou cinco grandes críticos europeus, escreveu em *La Gazette Littéraire*, França, após ter visitado a América do Sul:

... Mas nenhum traço de demagogia (refere-se aos jovens cineastas brasileiros). Mais ainda do que na Argentina, sem intelectualismo moroso, é o afrontamento de uma ordem cruel, dura para os jovens e os pobres, onde os jovens e os pobres querem tomar nas mãos os seus destinos. O mundo vos pertence, câmera na mão. A velha Europa parece agora muito longe: também seu cinema fechado sobre si mesmo, com suas estéreis discussões de estetas. Trata-se de construir.

Em 1961, Joaquim Pedro escreveu uma carta geral do Festival de Cinema Latino-Americano:

'Argentina über alles' *— botou em manchete um jornal de Milão, comentando os resultados do festival. Os argentinos, de dois anos para cá, estão fazendo cinema de nível internacional. Há críticas, e fortes, que se podem fazer aos filmes que eles levaram para a Itália. Mas só no plano em que se criticam as coisas sérias dos melhores diretores da Europa. Tecnicamente então, mais que tudo na fotografia, o pulo que eles deram é incrível. O tom e a composição parecem de arte gráfica moderna, longe de qualquer academismo e usados sempre com o sentido de movimento. Em montagem é que não tem muita coisa nova. A não ser no curta-metragem de Tamayo,* Bazán, *que dividiu o prêmio com* Arraial do Cabo. *A temática deles foge ao regionalismo e às vezes, mais rara, inspira mesmo e faz necessária a forma freqüentemente requintada que eles usam. O lado 'verdade humana*



Arraial do Cabo de Paulo César Saraceni (1959)

importante' nem sempre agüenta. E o virtuosismo da composição, dentro dos quadros de Torre Nilsson e principalmente de Lautaro Murua, no filme que ganhou o grande prêmio, Aliás Gardelito, *dá impressão de* fim de caminho, em vez de princípio. *Fora a retrospectiva organizada pela Cinemateca Brasileira, que tinha boas coisas e fora* Arraial do Cabo, *os filmes brasileiros deixaram uma impressão lamentável no festival. Não era para menos.* Moral em concordata, A primeira missa *e* Cidade ameaçada *representavam nossa produção moderna. O debate sobre cinema brasileiro completou um retrato bem fiel de nossa situação. Foi outro vexame, talvez o pior. Nossa delegação trazia Fernando de Barros, o produtor A. J. Orsini e mais aqueles eternos atores paulistas. Fernando de Barros abriu o debate. Disse que falaria na qualidade de* metteur-en-scène *brasileiro. E falou mesmo, num francês abominável, atrevidaço e seguro de si, as maiores burrices em nome do GEICINE... Cavalcanti, que se sentou tambem à mesa de conferência, fez considerações mais que pessimistas sobre o cinema brasileiro, e se mostrou totalmente cético em relação ao futuro nosso. Cada um por sua vez, todos respondiam à mesma pergunta com enorme incompetência. Ninguém sabia informar nada direito, todo o mundo*

dava palpite e se contradizia. Fernando de Barros, defendendo a distribuição compulsória, foi levado à parede por uns portugueses anti-salazaristas. Nas contradições em que se embrulhou e na afirmativa, feita por provocação de Gustavo Dahl, de que ele tinha feito os 'filmes que desejara e como desejara', seguida pela projeção de Moral em concordata, *Fernando de Barros mostrou para os europeus a sua safadeza e a sua burrice em verdadeira grandeza... Assim fiquei depois com medo de que as coisas continuassem muito vagas e promovi a distribuição de uns panfletos.*

Em 12 de agosto de 1961, escrevi no SDJB um artigo-manifesto, "Arraial, *cinema novo* e câmera na mão", um ano depois do artigo sobre *Arraial do Cabo* e *Aruanda*:

Cinema novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após ano e meio de trabalho com jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para Arraial do Cabo, *criação conjunta com Mário Carneiro [...] A descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, seu abandono político e econômico, sua trágica destinação à demagogia, aventureirismo, teoria de algibeira, subitamente levanta a cabeça. O* furo *de* Arraial do Cabo *é mais importante do que as briguinhas, a euforia industrialista, o culto do ouro corrompido que virá com as co-produções [...] Queremos um crédito de confiança. Não desejamos nada mais. E, caso não apareçam imediatamente estas ajudas — de elementos que existem e não precisam ser importados — vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16 mm (se não houver 35), improvisando na rua, montando material já existente. Desde* Caminhos, O maquinista, Pátio, Um dia na rampa, *estamos produzindo e, agora, já temos dois longas-metragens em realização. Os documentários continuarão.* Couro de gato, *de Joaquim Pedro, foi vendido na Europa; Carlos Diegues e David Neves realizaram* Domingo; *Leon Hirszman e Marcos Farias e Miguel Borges pensam num longa-metragem em cinco episódios sobre favelas; Nelson está terminando* Mandacaru vermelho *e planeja* Vidas secas *[...].*[2]

No mesmo assunto, transcrevi um depoimento de Paulo Saraceni:

Em Santa Margherita, Gustavo Dahl, falando aos jornalistas do mundo inteiro, disse: 'Hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem' [...]

É preciso não se esquecer de Jean Rouch, [...] autor de um cinema-verdade, *sem qualquer artifício, cinema sem tripé, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam os reais* — Câmera na mão, baixo custo de produção, para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem *[...]*
O artista existe, o artista cria. Acusa os erros de seu tempo — o artista integrado no seu espaço, na sua época. O que adianta ficarmos enterrados nas teorias formalistas de um cinema superado? O cinema é uma arte jovem feita pelos jovens para os jovens, e o Brasil é um país jovem [...]
O cinema hoje é livre como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, a dança e a poesia. O movimento dos jovens (ser jovem não é um problema de idade e sim de criação) nasce também agora na Inglaterra, no ótimo cinema da Polônia e no novo movimento anticonformista soviético [...]
Concluindo, quero salientar a grande importância artística e sociológica do Festival de Santa Margherita, porta aberta para a cinematografia latino-americana e pela qual os novos argentinos penetraram com sucesso na Europa. Através de Sta. Margherita nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo de inferioridade colonial [...].

Em maio de 1962, Joaquim Pedro ganhava neste mesmo festival o grande prêmio de curta-metragem para *Couro de gato*; em junho, no Festival de Karlov-Vary, *Barravento* ganhou o prêmio destinado à *"criação revelada num filme de estréia"*. Salientando a importância do movimento, o crítico francês Guillaume Chpaltine escreveu na revista italiana *Cinema Domani*, número 4-5, 1962, a respeito do Festival Internacional de Cinema Livre, de Porretta Terme, organizado por Cesare Zavattini:

O filme Guns of the Trees, *do lituano-americano Jonas Mekas,* Barravento, *do brasileiro Glauber Rocha e* Combattre pour nos droits, *do belga Franz Buyens, provam que o cinema é livre, independente, já que afronta sem vergonha e sem pudor (vale dizer, sem o tabu inevitável da atividade industrial) os verdadeiros problemas que oprimem o mundo do homem; já que se liberta de uma forma tradicional que era imposta sob artifício; já que se liberta da rotina do romance que utilizava apenas um aspecto do cinema: a sua possibilidade de transposição fiel do assunto, mas de um assunto esquematizado, enquadrado nos postulados de uma visão severamente ordenada. O cinema livre pode ser todo ao contrário: um extraordinário meio de pesquisa, o instru-*

mento de uma introspecção espetacular como não se via... se a coragem existe e os filmes corajosos testemunham a luta e a esperança para uma nova linguagem, não relativa à literatura, mas que diz respeito à síntese, à sintaxe, à articulação específica do cinema. A coragem e o cinema não estão na iminência de um divórcio...

Como se vê, os comentários de um jovem crítico francês concordam com as teorias de Paulo Saraceni, estão refletidas nos filmes de alguns jovens cineastas brasileiros e justificam plenamente o comentário entusiasmante de Louis Marcorelles sobre o futuro deste novo cinema.

—

Caberia agora a pergunta: "Por que o *cinema novo*?". Deixamos a resposta para mais tarde. Os momentos jornalísticos de 1960 a 1962 denunciam uma corrente-viva; na Bienal de 1961, Jean-Claude Bernardet organizava uma "Homenagem ao Documentário Brasileiro". Além da homenagem, intenções polêmicas de grandes conseqüências. Num mesmo bloco, oportunamente marcado por um violento artigo que Gustavo Dahl enviou da Itália para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, "Coisas Nossas"[3] — estouravam para o público-crítica paulista *Arraial do Cabo*, *Aruanda* e *Couro de gato*. Se o Festival de Cinema Latino-Americano, com os panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas idéias de Gustavo Dahl marcaram o advento do *novo cinema brasileiro* na Europa — esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; apoio definido de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa; esta semana teve para o *novo cinema brasileiro* a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. Estávamos eu, Paulo Saraceni, Paulo Perdigão e David E. Neves; o crítico Walter da Silveira presidiu a sessão de debate.

Naturalmente *cinema novo* começou a ser pronunciado aqui e ali: avidamente todos buscavam uma definição. A fileira foi engrossada e todo o crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas.

I

Em janeiro de 1962, Roberto Pires, baiano, associado a Rex Schindler e Braga Netto, já tinha pronto *A grande feira* e preparava *Tocaia no asfalto*; Ruy Guerra terminava a montagem de *Os cafajestes*; eu terminava a montagem de *Barravento*; Anselmo Duarte idem *O pagador de promessas*; Roberto Farias iniciava as filmagens de *Assalto ao trem pagador*; a equipe do Centro Popular de Cultura [CPC] realizava *Cinco vezes favela*; Linduarte Noronha, na Paraíba, filmava *O cajueiro nordestino*; Paulo Saraceni preparava o projeto de *Porto das Caixas*; Alex Viany os primeiros contatos para *Sol sobre a lama*; Nelson Pereira dos Santos programava *Boca de Ouro* e *Vidas secas*. A chegada de dois novos produtores, Rex Schindler e o jornalista-fotógrafo Luiz Carlos Barreto, eram as molas básicas desta agitação. O baiano Rex Schindler, médico e pintor diletante, foi o primeiro homem de dinheiro-cultura a compreender cinema no Brasil: *Barravento*, *A grande feira*, *Tocaia no asfalto* em menos de um ano. O repórter-fotográfico Luiz Carlos Barreto, escrevendo de parceria com Roberto Farias a estória do bandido Tião Medonho e co-produzindo *Assalto ao trem pagador*, trouxe para o cinema brasileiro uma contribuição das mais sérias e conseqüentes. Luiz Carlos Barreto produziu em seguida *Garrincha*, de parceria com Armando Nogueira, sob a direção de Joaquim Pedro; produziu e fotografou *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; interferiu no destino de várias outras produções, retirou o *cinema novo* do isolamento, fez contatos e dinamizou todos os quadros existentes.

Jece Valadão, ator, produziu *Os cafajestes*, para Ruy Guerra, num regime independente; Palma Netto e Álvaro Queiroz Filho idem em *Sol sobre a lama*, de Alex Viany; Elísio Freitas idem com *Porto das Caixas*, de Paulo Saraceni; Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone, idem com *Boca de Ouro*; o Centro Popular de Cultura, idem com *Cinco vezes favela*. Um fato básico que por si só já caracteriza uma nova tendência: a produção independente, entregue pelos produtores a jovens diretores com intenções de autoria.

A primeira contradição surgiu: a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*. Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como *cinema novo* merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser *cinema novo* para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada pelas raízes e o *cinema*

novo ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do *cinema novo 1962*. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada.



Jece Valadão e Norma Bengell em *Os cafajestes* de Ruy Guerra (1962)

OS CAFAJESTES, RUY GUERRA

O ator Jece Valadão viveu o personagem principal de *Rio, 40 graus*, mas foi também assistente de Nelson Pereira dos Santos. Como Anselmo Duarte e Aurélio Teixeira, Jece Valadão sempre teve curiosidade pelo que se passava atrás das câmeras. Interpretando um papel menor em *Rio, Zona Norte* e trabalhando como vilão em várias chanchadas, Valadão dividiu seu tempo no teatro e só retornaria ao cinema com sucesso em 1961, ao lado de Aurélio Teixeira, em *Mulheres e milhões*, de Jorge Ileli. Este filme, tentativa extramusical no Rio, marcava o ingresso na produção do jovem Gilberto Perrone e bateu um imprevisto recorde de bilheteria. Foi o primeiro golpe contra a chanchada, embora não correspondesse às esperanças que se tinha em Jorge Ileli, que fora uma exemplar revelação em *Amei um bicheiro*. Mas o certo é

que o sucesso de *Mulheres e milhões* animou Jece Valadão a produzir um filme no Rio, que fosse barato e atual; que tivesse possibilidades comerciais sem concessões às situações vulgares; um nível internacional, filme para a crítica, público, festivais.



Lucy Carvalho e Daniel Filho em *Os cafajestes*

Ruy Guerra, trinta e um anos, é africano de Moçambique, e chegou ao Brasil para dirigir *Joana*, produção de Vanja Orico. Como o projeto caiu, Guerra se dedicou a documentários e trabalhou como assistente em algumas co-produções. Tornou-se amigo de Nelson Pereira dos Santos e Miguel Torres, com este último, atendendo ao entusiasmo de Carlos Niemayer, começou a realizar o documentário *O cavalo de Oxumaré*. Conflitos nos bastidores interromperam os trabalhos e Guerra voltou a ficar de braços cruzados, enquanto tratava de estudar e absorver a cultura brasileira.

Norma Bengell, hoje sucesso internacional, começara como vedete e cantora. Em *Mulheres e milhões* ficava nua, mas em circunstância tão lamentável, que foi objeto de críticas agudas. Sabia, e queria, ser atriz dramática. Tinha beleza, talento, vontade: faltava chance. Não foi difícil o encontro de Jece Valadão, Norma Bengell, Ruy Guerra e Miguel Torres. Um filme barato, rápido, novo,

ousado. Um filme para despertar o cinema brasileiro da mediocridade. Miguel Torres e Ruy Guerra foram para Cabo Frio e escreveram o roteiro. Jece Valadão juntou o que tinha, arranjou alguns sócios, e enfrentou um argumento aparentemente anticomercial. Naqueles tempos, nenhum produtor brasileiro ousaria financiar *Os cafajestes*.

Depois de meses de trabalhos difíceis, o filme estava pronto no momento exato em que Anselmo Duarte chegava ao Rio com a primeira cópia de *O pagador de promessas*. Os dois filmes eram concorrentes ao Festival de Cannes, 1962. O Itamarati selecionou *O pagador de promessas* e destacou *Os cafajestes* para Berlim. Enquanto Anselmo seguia para ganhar a rumorosa Palma de Ouro, Jece Valadão lançava *Os cafajestes*, no Rio, debaixo de uma inédita onda publicitária: Norma Bengell, em quatro minutos de *travelling* frenético, girava completamente nua na praia. O diálogo era forte: sem papas na língua, conversa diária dos cafajestes de Copacabana. O mundo do vício, da curra e da maconha; insolência anti-religiosa, antimoral burguesa; espécie de versão de Nelson Rodrigues no cinema. E o diretor, vindo dos bancos do IDHEC francês, tinha as melhores bossas da *nouvelle vague*. Dito e feito, *Os cafajestes* estourou bilheterias quatro dias seguidos, até que a censura estadual da Guanabara retirou o filme de cartaz com reforço policial. Escândalo, briga na imprensa, campanha de classe, polêmica aberta. Voltando, parcialmente, *Os cafajestes* arrancou mais dinheiro. Lançado em São Paulo, idem. Proibido em Minas e Santa Catarina, correu o resto do Brasil rendendo muito. Não ganhou prêmio em Berlim, mas Jece Valadão o vendeu bem em mercados europeus. Norma Bengell, que seguiu no sucesso de *O pagador de promessas* e na nudez de seu belo corpo em *Os cafajestes*, ficou na Itália, como estrela primeira. *Os cafajestes* trazia o rótulo de *cinema novo* e fez de Ruy Guerra um dos seus mais discutidos diretores. Sobre o filme, a crítica se dividiu; o público também, embora todos pagassem para ver.

—

Miguel Torres, morto num desastre inoportuno, quando o cinema brasileiro mais necessitava de seus serviços, tinha uma perfeita noção do que era argumento cinematográfico. Era um estudioso de aspectos brasileiros: conhecia bem cangaço, beatismo, cultura negra, favela, índios e cafajestes de Copacabana, onde viveu muito tempo. Tinha o dom de fala aguda e essencial. Ruy

Guerra, formado e vivido em Paris, tinha o bom gosto da paginação, do efeito gráfico, do costume refinado nas vitrines das maiores avenidas do mundo. O encontro com Miguel Torres não podia oferecer melhores resultados. A história de dois cafajestes, um pobre e outro grã-fino, nas dunas de Cabo Frio, envolvidos com duas mulheres, uma vivida e outra grã-fininha, chocou as platéias. Era, contudo, verdadeira.

Duas outras coisas novas para o cinema brasileiro: as interpretações eram excelentes e o artesanato ultrapassava em muito o simples exercício técnico. *Os cafajestes* possuía certa transcendência: densidade existencial, clima de determinado universo fechado numa *mise-en-scène* agressivamente pessoal, apesar de todas as influências facilmente identificáveis, principalmente de Resnais e Antonioni. Um concerto de corte e montagem com música de Luiz Bonfá: produto cultural típico do Rio de janeiro, coisa igual à poesia de Vinicius de Moraes ou fatura da revista *Senhor*. Um cinema em bossa nova.

Mais do que a crítica e seus colegas, Ruy Guerra sabe que o valor de *Os cafajestes* é histórico: a formalização de sua *mise-en-scène* não resistirá à evolução do cineasta em busca de uma definição cultural e logicamente estilística. Insolente, corajoso, anárquico e talvez "moralizante" — como acentuou Paulo Emílio Salles Gomes — *Os cafajestes* é um: a) filme de autor; b) abre no Rio um caminho válido para um gênero de filmes ligados à complexa realidade da Zona Sul; c) investe o cinema brasileiro numa necessária (se bem que perigosa) aventura experimental; d) prova que filmes de autores, mesmo desarticulados, podem render bem, principalmente neste tema; e) revelou um cineasta dotado de cultura e perspectivas.

Não é por culpa de Ruy Guerra, único estrangeiro que fez cinema digno no Brasil, a enfocação distorcida de certos problemas sociais. Sei que hoje o autor pensa de forma diferente e à medida que se adapta e conhece o Brasil vai formando sua consciência. Entre *Os fuzis* e *O adultério* Ruy Guerra definirá sua *mise-en-scène* e poderá, em cinco anos, inserir um importante capítulo na pequena história do *cinema novo* no Brasil. Até lá, com seus defeitos que não pesam em comparação com os efeitos, *Os cafajestes* é um passaporte legítimo.

ROBERTO FARIAS E A POLÍCIA

O que caracteriza a filmografia mais importante de Roberto Farias é que, sendo um diretor revelado em filmes de assaltos e crimes, toma sempre o partido dos fora-da-lei contra a máquina policial brasileira — instituição tão agressiva quanto o sindicato da morte.

Roberto Farias, 32 anos, veio da chanchada e foi assistente de José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Hugo Christensen. Nasceu praticamente num estúdio e entende de tudo que diga respeito à técnica. É o mais completo artesão brasileiro. Despertando atenções em *Cidade ameaçada*, 1960, Roberto Farias assumiria um posto de primeira com *Assalto ao trem pagador*, relato sintético e agudo de um grande acontecimento na crônica policial. Foi decisivo seu encontro com o repórter-fotográfico Luiz Carlos Barreto.

Como *Cidade ameaçada* fracassara nas bilheterias, por burrice do produtor A. J. Orsini, Roberto Farias foi obrigado a fazer uma chanchada para Herbert Richers, *Um candango na Belacap*, que reduziu seu prestígio a zero. Vendo *Cidade ameaçada*, Luiz Carlos Barreto acreditou nas possibilidades de Roberto Farias e, juntos, meteram mãos à obra no argumento e na produção de *Assalto ao trem pagador*. O roteiro foi completado por Farias com ligeira supervisão de Alinor Azevedo. Luiz Carlos Barreto, com o projeto nas mãos, interessaria o banqueiro José Luiz Magalhães Lins. O negócio foi fechado em co-produção de Herbert Richers. O maior sucesso de bilheteria do ano, no mercado interno; vendas boas no mercado estrangeiro. A maior fé no negócio fez com que José Luiz Magalhães Lins financiasse outros filmes brasileiros: Luiz Carlos Barreto projetou e executou *Garrincha, alegria do povo* e *Vidas secas*. Depois de Roberto Farias, visava dois outros diretores de talento: Joaquim Pedro e Nelson Pereira dos Santos.

Roberto Farias é um diretor. Tem o senso do ritmo mecânico, enfrenta o espectador sem retórica, narra com simplicidade e segurança. É quem melhor comunica entre os diretores brasileiros. Mas, contraditoriamente, fica preso em seu próprio esquema. Faturando de ponta a ponta um filme, Roberto Farias não cria uma expressão pessoal. Confia na câmera, faz um filme em função de câmera. Não arrisca, vai no certo. A fé na gramática neutraliza sua força. Tião Medonho é a melhor personagem da dramaturgia cinematográfica brasileira; mas é um esquema. A posição de *Assalto ao trem pagador* é também confusa:



Grande Otelo em *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias (1962)

o diretor tem coragem pessoal mas não tem formação ideológica sólida. Acusa mas não aprofunda. A seqüência da morte de Grilo (Reginaldo Faria) provoca uma reação racista e anti-racista ao mesmo tempo. Porque quando Tião, um negro, diz para os peixes comerem os olhos verdes de Grilo, há uma revolta tipicamente racial. Grande Otelo, na favela, tem um momento de interpretação dos mais eficientes. Mas o que diz? "É justo morrer uma criança na favela, porque é menos um para viver na miséria". O documento da favela é quase veraz: mas é o documento apenas, preso a convenções de *mise-en-scène*. Saindo para a Zona Sul, a pintura dos personagens é grotesca e provinciana: neste defeito Roberto Farias se identifica a Roberto Pires. Criam muito bem os tipos e os ambientes populares: fazem muito mal os ambientes da burguesia. Um problema de cenografia, de vestuário e de ritmo, de observação psicológica.

A importância de *Assalto ao trem pagador* foi consolidar, depois de *Os cafajestes*: a) o prestígio do filme dramático junto ao público; b) revelar em Roberto Farias uma maturidade artesanal, capaz de servir a idéias mais definidas de seu autor; c) introduzir Luiz Carlos Barreto nos quadros do *cinema novo*; d) estabelecer fundamentos para uma escola policial urbana.

Quando despedir as influências americanas, libertar-se da câmera, do efeito mecânico e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema. *Selva trágica* anuncia um Roberto Farias evoluído.



Couro de gato de Joaquim Pedro de Andrade (1960)

CINCO VEZES FAVELA

Produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, *Cinco vezes favela* revelou Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Leon Hirszman; Joaquim Pedro já era conhecido de *O poeta do castelo* e *Couro de gato*.

Cinco vezes favela, *Porto das Caixas* e *Barravento* foram filmes visados pela crítica e não conseguiram boa receptividade do público. Na safra de 1962, foram os únicos realizados com recursos que não ultrapassaram, em produções semi-amadorísticas, quatro milhões de cruzeiros. *Cinco vezes favela* e *Barravento* não podem ser considerados senão como experiências de jovens diretores estreantes. *Porto das Caixas* é mais amadurecido e é um desdobramento da

personalidade de autor de Paulo Saraceni. Não cabe aqui analisar *Barravento*, de minha autoria; quem melhor o situou foi Jean-Claude Bernardet em comentário na *Revista Brasiliense*, quando conclui: "*Barravento*, como filme experimental, tem uma importância fundamental na filmografia brasileira, e o que importa não é que seja cinematograficamente, mas socialmente experimental".[4]

Adoto o ponto de vista de JCB para *Cinco vezes favela*. O que vale neste filme de episódio — onde *Couro de gato* revela maior acabamento — é seu caráter de filme politicamente experimental. O CPC é o mais importante movimento da juventude brasileira de hoje; é uma posição de levar cultura politizante às massas através da poesia, do teatro, da música e do cinema. *Cinco vezes favela* foi a primeira tentativa cinematográfica: não por acaso, Miguel Borges, Leon Hirszman, Marcos Farias eram os outros componentes do grupo que iniciou a conversa de *cinema novo* no Rio, completado por Joaquim Pedro, Paulo Saraceni e eu. Carlos Diegues, como David E. Neves, Sérgio Augusto e Paulo Perdigão surgiram depois, nas páginas de *O Metropolitano*. Eu — radicado na Bahia — fiquei longe das origens do CPC no Rio e do projeto de *Cinco vezes favela*, do qual teria certamente participado. Concluindo *Couro de gato*, Joaquim Pedro seguiu para a Europa, em 1960, onde Paulo Saraceni já se encontrava, ganhando prêmio sucessivos para *Arraial do Cabo*. Formaram, com Gustavo Dahl, o trio que deu o alarme no Festival de Cinema Latino-Americano. Enquanto isto, no Rio, Leon Hirszman juntava recursos que tornassem possível *Cinco vezes favela*. Vindo da poesia, onde fora revelado no SDJB por Mário Faustino, Carlos Diegues aderiu ao plano. Realizara antes, com David E. Neves, o experimental em 16 mm, *Domingo*. Marcos Farias fizera, em idênticas condições, *O maquinista*. Miguel Borges não concluíra um documentário sobre funcionários públicos e exercia crítica de cinema e teatro. Leon Hirszman, recém-formado em engenharia, nada tinha realizado.

—

Cinco vezes favela é um filme de jovens, é politicamente agressivo na sua desorganização e oscila entre altos e baixos: apesar dos seus defeitos, é um marco.

Marcos Farias, o mais velho do grupo, tem um relato seguro e determinado em *Um favelado*. Influência nítida do *neo-realismo*, consegue uma atmosfera densa no depósito de lixo, quando os miseráveis recolhem comida entre detritos e os urubus revoam. Esta seqüência atinge o patético e por si só vale

como apresentação do cineasta. Há um erro de colocação, porque a fome do favelado é vista como "problema social"; e por isto, o gesto do faminto que rouba para comer e é punido pela sociedade, encontra ecos no romantismo de *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Agressividade ingênua é lançada na oposição de um homem faminto e de um frango na vitrine. Assim, num ligeiro ensaio, Marcos Farias apenas denuncia um problema do povo às classes dominantes.

O erro de prática ideológica ganha mais evidência em *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges. Sua linguagem é diversa daquela de Marcos Farias: dinâmico, sendo de ritmo herdado dos filmes policiais americanos, Miguel Borges faz de seu personagem um absoluto herói politizado que conduz os habitantes da favela a reagir enérgica (e revolucionariamente) à exploração de um grileiro. Mas a ótica esquematizada de "classe contra classe" prejudica a realidade de seu relato. A visão da burguesia exploradora é grotesca; a piada erótica ganha foros ridículos. De outro lado, a definição pressuposta do herói, torna o resultado óbvio. Problema de prévio dirigismo: a *mise-en-scène* torna-se confusa, apesar das boas enquadrações e do ritmo vivo.

Quem, parecendo abandonar os esquemas não consegue realizar uma expressão de cinema livre é Carlos Diegues. Mas sua conduta reflete vida e participação: não importa que o artesanato seja desastrado; tem a vantagem de desprezar a gramática, e o fracasso na busca de uma poética revela um autor antes de editar um artesão, e neste ponto, quem observou sem preconceitos *Escola de samba, alegria de viver*, pôde notar, embora nebulosas, as raízes de uma *mise-en-scène* que tenderá a evoluir, e bem, na filmografia de Carlos Diegues.

Joaquim Pedro é um poeta com apurado sendo da técnica. Extremamente meticuloso, revela um refinamento expressivo desde *O poeta do castelo*. Joaquim Pedro será uma espécie de Carlos Drummond de Andrade de nosso cinema: é também um intelectual de formação mineira; sua paixão é dominada pelo rigor; a sua autocrítica equilibra tendências nítidas ao lirismo e à política. *Couro de gato* transforma o social em linguagem poética e desde já anuncia a lucidez de seu autor. *Garrincha* é um tento posterior, que fixa sua maturidade.

Leon Hirszman realizou em *Pedreira de São Diogo* um exemplar trabalho de compreensão eisensteniana: é o melhor ensaio aplicado de uma sólida formação teórica. A reação da crítica pelo caráter eisensteniano de *Pedreira de São Diogo* foi injusta: o filme vale especialmente por este rigor, este pensamento político condensado na *mise-en-scène*. Uma prática psicanalítica que libertou

seu autor, devidamente fundamentado, para uma filmografia cuja inclinação épica faz prever um cineasta maior em pouco tempo.

—

É assim que *Cinco vezes favela* — um filme intencionalmente político e anônimo — revela cinco autores: as influências de Zavattini, David Lean, John Huston, Rossellini, Eisenstein e outros grandes cineastas denunciam de pronto, em jovens de vinte e quatro a trinta anos, a inquietação necessária para um crítico notar um núcleo cinematográfico. Somente por imediatismo ou má-fé será possível negar o valor de *Cinco vezes favela* — politicamente experimental e ao mesmo tempo conhecimento, pela experiência, de que um cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem.

PORTO DAS CAIXAS

Paulo Saraceni é um marginal facilmente identificável a Jean Vigo, Luis Buñuel e Rossellini. Admirando a liberdade antiformalista de Vigo e Buñuel, encontrou em Rossellini as âncoras daquele realismo místico que se reflete em *Porto das Caixas*. Saraceni ambiciona fazer filmes como se escrevesse romances, mas aí não residem intenções literárias no cinema do gesto e do movimento: concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais. Joga o tudo no tudo no quadro aberto e no ritmo largo: o amor e a miséria, os símbolos expressionistas da degradação humana na paisagem desolada de uma cidadezinha de interior.

O crítico Yves Robert, comentando *Arraial do Cabo* em *Le Combat*, dizia que:

> *Saraceni era um dos mais fortes temperamentos de cineastas surgidos entre os jovens: um poeta do choque e da câmera, como Ford ou Buñuel.* Porto das Caixas *é uma seqüência de* Arraial do Cabo. *Se o documentário é um ensaio antropológico da cidadezinha ameaçada pela indústria, enquanto os pescadores sofrem na primitiva labuta do mar,* Porto das Caixas *é a novela de outra cidadezinha, subdesenvolvida e explorada pelos políticos, onde a mulher miserável mata o marido para se libertar. Não tendo consciência a não ser de sua individualidade oprimida, a mulher concentra no marido velho e sujo a imagem absoluta da miséria que precisa ser exterminada.*

Escrito por Lúcio Cardoso, o argumento de *Porto das Caixas* serviu de base para que Saraceni, contraditoriamente, realizasse uma espécie de versão pessoal de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Havia iniciado uma adaptação da novela alagoana e, embora tenha sido literalmente formado por Octavio de Faria e Lúcio Cardoso, não esconde sua admiração por Graciliano Ramos. Tanto *Angústia* como *Memórias do cárcere* estão em seus planos. É assim que, enquanto em *Angústia*, o pobre e amargurado Luiz da Silva concentra no gordo capitalista Julião Tavares todo o seu ódio e lhe imputa as responsabilidades das desgraças sociais, evoluindo maciçamente para o crime por enforcamento — a mulher de *Porto das Caixas* procede da mesma forma em relação ao marido. Paulo Emílio Salles Gomes notou muito bem que, enquanto em *Assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto* os bandidos matavam inconscientemente e eram punidos, em *Porto das Caixas* a mulher mata com lucidez e fica impune. Como em *Angústia*. E se Luiz da Silva, deitado no colchão infestado de pulgas, espera a polícia a cada momento, permanecendo prisioneiro de si mesmo e de sua pobreza, em *Porto das Caixas* a mulher parte por um caminho que se ilumina violentamente. O estilo seco e analítico de Graciliano Ramos é idêntico ao ritmo de Saraceni: o horror às metáforas gratuitas, economia num símbolo limpo e vivo; a mulher, num gesto espartano, ergue o machado e mata o marido. Saraceni executa a estrutura do antiespetáculo, indica que vai haver o crime, elimina o suspense, segue com a solidão de seu personagem pelas ruas de Porto das Caixas: o documentário crítico se traduz no quadro aberto onde homem e ambiente se plantam. *Porto das Caixas* lembra, na luz de Mário Carneiro, na música de Tom Jobim e no rigor da *mise-en-scène* de Saraceni, um autêntico cantochão cinematográfico, resultado avançado de uma experiência artística.

A intolerância da maioria dos críticos com o filme (entendido no momento apenas por Paulo Emílio Salles Gomes[5] e Nelson Pereira dos Santos) coloca-o diante do primarismo desta mesma crítica, como autêntica obra de vanguarda no *cinema novo*. Irredutível no antiespetáculo, perseguindo uma expressão verdadeira do social, o *complexo tudo no tudo* condicionado no objeto vivo da *mise-en-scène*, Saraceni é um autor com sua política.

Enquanto os filmes panfletários morrerão datados, enquanto os filmes supostamente políticos serão pouco a pouco esclarecidos como discursos demagógicos em torno do povo, *Porto das Caixas* tende a permanecer como ex-

pressão cultural amadurecida. A segurança de Saraceni reflete suas idéias, sua coragem moral e política. *Porto das Caixas* é um nobre exemplo de dignidade intelectual, de resistência às concessões, de unidade estilística só encontrada, desde a juventude, na maldição de um Vigo, Buñuel, Rossellini, ou Visconti. Se *Porto das Caixas* for um prenúncio, como foi, por exemplo, *Crimes d'alma* [*Cronaca di un amore*], de Antonioni, podemos esperar de Saraceni, jovem de trinta anos, uma obra de profunda significação cultural.



Irma Alvarez e Reginaldo Faria em *Porto das Caixas*

LINDUARTE E OS CURTOS

Concluindo sobre as origens de um *cinema novo* no Brasil, vejamos os documentários, principalmente através do cineasta paraibano Linduarte Noronha, autor de *Aruanda* e *O cajueiro nordestino*. Os outros filmes grandes e curtos, como *O pagador de promessas*, *Três cabras de Lampião*, *Tocaia no asfalto*, *A grande feira*, *Festival de Arraias*, *Ziriguidum*, ficam para um capítulo posterior, que preferi reservar

àquilo como "escola baiana". Vejamos, após Linduarte Noronha, o Sérgio Ricardo de *Menino da calça branca* e a dupla Sérgio Sanz-Fernando Duarte de *Aldeia*.

O documentário brasileiro sempre foi a burrice dos propagandistas comerciais fartamente paga pelo Estado; sempre a falsificação de Jean Manzon, que goza de amplo prestígio junto às nossas maiores autoridades. Foi exceção o fato de Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco, do Recife, ter financiado os dois curtos de Linduarte Noronha. O Instituto Nacional de Cinema Educativo deu um apoio final. O INCE, aliás, concedendo apenas a Humberto Mauro o direito de realizar documentários, nada faz, além disto, para estimular os jovens. Eis um grave problema: o documentário é a melhor escola para formar quadros. No Brasil, felizmente, não temos ainda uma famigerada academia de cinema, embora já exista um projeto. Pensam os retrógrados que cinema se aprende em academia tipo Escolas de Belas-Artes. Cinema é prática artesanal: se existir um autor, bem; se não existir, o mecânico ficará repetindo fórmulas. O documentário facilita a experiência, fornece meios para que domine a técnica e se tente a criação sem o risco comercial das produções longas. Na Inglaterra, o movimento encabeçado por John Grierson, com assistência de Cavalcanti, deixou conseqüência permanente no cinema britânico. No Brasil, o jovem é obrigado a pagar de seus bolsos e nunca vê o dinheiro de volta. Não encontra exibição e raramente repete o trabalho, dando continuidade a uma carreira que fatalmente o levaria à direção de longas-metragens. Um dos fatos significativos dos novos diretores brasileiros é que todos eles, na maioria, vieram desta sacrificada aventura do curta-metragem; um filme como *Cinco vezes favela* vale muito na formação de seus diretores.

—

Linduarte Noronha é um repórter com ressonâncias de ensaísta. É um homem culto, trinta e dois anos, conhecedor do Nordeste, sua literatura de ficção e sua tradição crítica. Da Paraíba, vizinho de Pernambuco, é naturalmente ligado às características da arte nordestina: da poesia João Cabral-Joaquim Cardoso, do teatro Suassuna, da novelística Graciliano-José Lins do Rego. *Aruanda* tem a força destas obras nordestinas e funda, trinta e cinco anos depois do ciclo cinematográfico de Pernambuco, de onde *Aitaré da praia* ficou como lenda, a renascença do cinema nordestino. Advirto que cinema nordestino não é *cinema de cangaço*: pelo contrário, esta noção é produto do primarismo paulista. Os

filmes baianos, por exemplo, que têm cangaço, não podem ser considerados nordestinos. O Nordeste, como existência trágica, está concentrado justamente nas áreas de Alagoas e Pernambuco para cima, abrangendo a Paraíba: aí, na serra do Talhado, Linduarte Noronha filmou *Aruanda*. Em seguida, com detalhes mais didáticos, O *cajueiro nordestino*. E outro paraibano, João Ramiro, experimentou em *Romeiros da Guia*.

Aruanda é um ensaio, como *O cajueiro nordestino*. Enquanto no primeiro há maior liberdade e explosão violenta da paisagem na luz crua de Rucker Vieira, em *O cajueiro nordestino* há mais disciplina e um certo refinamento que o inferioriza a *Aruanda*. Mas *O cajueiro nordestino* é uma experiência avançada no filme didático, mais conseqüente que todos os filmes oficiais do INCE.

O que assinalei em 1960 sobre *Aruanda*, sustento até hoje, e mais, depois que o revi várias vezes nos últimos dois anos:

> *O Quilombo da Talhada restou dos antigos quilombos. Um preto e sua família, Zé Bento, chegou lá e construiu uma aldeiola. As gentes que vieram depois fizeram e continuam fazendo cerâmica. Vendem nas feiras próximas. É uma civilização na idade do barro, com mil anos de atraso. As origens de Aruanda, a cidadezinha, foi encenada em* flash-back *dentro do próprio documentário logo no começo do filme, com atores e tudo de um filme de ficção. A caminhada é feita através de terra desolada e remota. Os cortes são descontínuos, os carrinhos são balançados, a fotografia muda de tonalidade a todo segundo, mas Noronha e Vieira conduzem Zé Bento até o local da antiga Aruanda. Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria um estado fílmico que enfrenta e se impõe. Depois deste* flash-back*, temos a vida. É a construção de potes de barro que serão vendidos na feira próxima. É o mesmo tema da pescaria em* Arraial do Cabo.
>
> *A moça faz o pote com as mãos. Os cortes se ajustam ao tempo-ação. Quando pronto o pote, se anuncia outra árdua descida à aldeia longínqua, onde, entre ruídos da feira, o produto é vendido a preço irrisório. A semana seguinte é a continuidade do secular e trágico ciclo de miséria nordestina. A montagem, se desastrada, dá a impressão de um* Paisà *no Nordeste. Noronha e Vieira estão próximos àquele fantástico Rossellini; realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens. Fiquemos certos de que* Aruanda *quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em* Arraial do Cabo. *Noronha e Vieira en-*

tram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme academicamente incompleto. Aruanda *inaugura assim o documentário brasileiro...*[6]

Linduarte Noronha e Rucker Vieira pretendem um novo documentário, de longa-metragem, sobre os mangues da Paraíba. Com o apoio da Universidade Paraibana e contando com recursos que poderão ser conseguidos em Pernambuco, os dois cineastas podem realizar um trabalho inestimável no levantamento visual socioantropológico do Nordeste. E para isto não é importante ter apenas uma câmera: é necessário o senso de cinema natural em Noronha e Vieira; a cultura-método-humildade-coragem artística de Linduarte Noronha; a modernidade da luz do fotógrafo Rucker Vieira, inimigo dos crepúsculos à Figueroa, dos filtros sofisticados: sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil, onde atuam Mário Carneiro, Fernando Duarte, Waldemar Lima, Luiz Carlos Barreto, Rucker Vieira, José Rosa, Hans Bantel. A modernidade-eficiência-coragem experimen-

Filmagem de *Aruanda* de Linduarte Noronha (1959-60)



tal destes jovens fotógrafos muito contribuiu para que as produções andassem com maior rapidez e economia. Desde *Rio, 40 graus*, Hélio Silva se converteu em legítimo pioneiro.

—

Fernando Duarte, assistente de Mário Carneiro, fotografou *Aldeia*, documentário dirigido por Sérgio Sanz, assistente de Saraceni. Um documentário menor que *Arraial do Cabo*, mas filiado àquele sentido absoluto da verdade, alcançada pela curiosidade e irreverência dos jovens. *Aldeia* é um ensaio legítimo, comunicativo, e atesta na dupla Duarte-Sanz talento para o ofício.

Sérgio Ricardo, cantor "bossa nova", realizou na favela uma ficção-musical bem sucedida. Influenciado por Nelson Pereira dos Santos e por sua própria música, um tanto romântico mas inclinado à verdade dos meninos de morro, *Menino da calça branca* tem o lirismo dos melhores momentos do *Rio, 40 graus* e, pela música e pela poesia, Sérgio Ricardo revelou, num primeiro filme, um cineasta atrás do músico.

—

Moleques de rua, de Álvaro Guimarães (fotografia de Waldemar Lima) é o importante ponto de partida em 16 mm. Outras experiências em 16 mm, tentadas pela gravadora Lygia Pape, não foram terminadas ainda; os filmes animados de Roberto Miller e outras angustiadas aventuras no terreno do curta-metragem estão em projeto ou em execução.

É assim, sob imensos sacrifícios, que se forjam os profissionais do cinema brasileiro. É assim, sem recursos e sem técnica, que editam seus primeiros passos e idéias; a crítica sempre primária, exige o máximo e jamais bole uma vírgula para ajudar os documentaristas brasileiros. E quando digo *documentarista* não me refiro ao bando de comerciantes que deslizam pelos corredores de ministérios e instituições — na maioria estrangeiros. Estes, como pode ser verificado, são os nomes que o Estado apoia e incentiva, inclusive com a parceria do Sr. Flávio Tambellini, agente inócuo do GEICINE. É bom revelar, concluindo, que o Sr. Tambellini declarou-me que não dava filmes aos jovens porque "eles não conheciam a estrutura". Estrutura, para o Sr. Tambellini, é o argumento e o roteiro de *Ravina*. Estrutura, para o Sr. Tambellini, é a linguagem dos documentários de Jean Manzon ou das propagandas falsificadas que

saem na televisão. Estrutura, para o Sr. Tambellini é conservadorismo, academia, gramatiquice. Estrutura, para o Sr. Tambellini, é covardia e inércia e repetição de fórmulas. É assim que ele dirige o GEICINE — envolvendo a imprensa com demagogia, servindo a interesses de co-produções, concedendo documentários a amigos incapazes que, às vezes, nem são brasileiros.

GARRINCHA E A VERDADE

Desde que se encontrou com Roberto Farias para escrever o argumento do *Assalto ao trem pagador*, Luiz Carlos Barreto estava convencido que uma das tendências mais férteis do *cinema novo* era o filme documentário. Repórter-fotográfico dos quatro cantos do mundo, colega de Luciano Carneiro e José Medeiros, LCB conhecia o país de ponta a ponta através de suas lentes: sabia bem da luz das cidades e campos, da escura miséria nos casebres, das faces opacas do povo; melhor do que todos, sabia do futebol, o ritmo plástico e humano dos jogadores. Após o *Assalto*, de parceria com Armando Nogueira, ensaísta da bola, meteu na cabeça a idéia de realizar um curta-metragem sobre Garrincha.

Seu encontro com Joaquim Pedro não foi ao acaso: Luiz Carlos conheceu *Couro de gato* e não escondeu seu entusiasmo pela pequena obra-prima. Joaquim Pedro, após dois anos na Europa e nos Estados Unidos, voltara ao Brasil em julho de 1962, no auge dos sucessos de *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador* e *Os cafajestes*. Quando viajou, dois anos antes, levou idéias sobre o cinema de autor: definiu estas idéias à medida que descobria o *cinéma-vérité* de Jean Rouch e o *cinema-reportagem* dos americanos da escola de Leacock, repórter-fotográfico como Luiz Carlos Barreto. O entendimento foi histórico, inadiável. Na composição entraram, além de Luiz Carlos e Armando Nogueira, o iluminador Mário Carneiro e o assistente David E. Neves.

Analisar *Garrincha* oferece os dados finais para concluir um capítulo sobre as origens de um *cinema novo* no Brasil; dispensa ao mesmo tempo, diante do próprio filme, perguntas e respostas precipitadas sobre o que é este *cinema novo*. *Garrincha* é o novo cinema nacional, assim como *Vidas secas* e *Sol sobre a lama*. Poderia caracterizá-lo como um cinema de autor realizado numa expressão técnico-estética, onde idéia e *mise-en-scène* significam um corpo ativo de *realismo crítico*. *Garrincha* ainda é importante como abertura de cami-

nho do documentário de longa-metragem, um desdobramento de *Aruanda* e uma fonte polêmica. A primeira discussão — e a mais sugestiva — é saber até que ponto o filme é ou não *cinéma-vérité*. Desde Dziga Vertov, ou antes, desde Lumière, que o cinema e a verdade vivem em conflito. Lumière, Vertov, Flaherty (e o grupo Grierson), Rossellini, Godard, Rouch, Leacock, os cinegrafistas de atualidades e os diretores novos do Brasil são figuras preocupadas com a verdade. Não acho estranho incluir Godard como um autor da *verdade*, assim como Rossellini, pois não consigo entender este cinema como um *tipo de cinema*; antes prefiro considerar a verdade como subsídio do cinema em qualquer época. Aqui valeria a clássica pergunta: o que é a verdade? O cinema é o único instrumento capaz de responder, mergulhando no complexo conhecimento do real, utilizando-se lucidamente de outros métodos de conhecimento científicos (como a técnica fotográfica e sonora) e artísticos (como a própria fotografia, a música ou a literatura). No cinema, como verdade, creio que determinar princípios para o chamado *cinéma-vérité* é limitar as possibilidades do real a um sistema, o que equivale dizer a uma mentira relativa. O conhecimento cinematográfico independe de métodos rígidos e depende do autor: quando digo conhecimento cinematográfico quero dizer conhecimento do real através do cinema; para isto, antecipadamente, é necessário que o autor conheça, antes de tudo, o próprio ser do cinema. Hoje o cinema é um autoconhecimento também e daí sua importância no centro das relações entre os homens e os fatos. O que viria distinguir o *cinema-verdade* do *cinema-mentira* seria o mesmo motivo divisório entre o *cinema de autor* e o *cinema-comercial*; o primeiro caracterizado pelo *realismo crítico*, o segundo caracterizado pelo melodrama idealista ou pelo drama naturalista.

Garrincha é um *tipo de cinema-verdade* e não *cinema-verdade* como um *tipo de cinema*. Exigindo um rigor terminológico, eu proponho o *cinema de autor* como *cinema-verdade*: para situá-lo como síntese *cinema novo*.

—

Um poema épico, maior do que todos até hoje escritos na literatura brasileira, eis *Garrincha, alegria do povo*, documentário sobre o futebol brasileiro, mas antes de tudo visão do povo, do amor do povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o improviso sofrido do povo.



Pelé e Garrincha em *Garrincha, alegria do povo* de Joaquim Pedro de Andrade (1962)

Já em *Couro de gato* havíamos descoberto um artista que transformava, numa proposição, a matéria social em matéria poética violentamente comunicativa. Joaquim Pedro tem o dom da comunicação, tem o dom da poesia que não se entrega pela retórica, mas domina pela eficiência do seu jato constante, corrente-viva de amor e lógica — emoção e razão como diria José Guilherme Merquior. Citar a seqüência geral do filme, destacando três ou quatro momentos de ineditismo cinematográfico, não bastaria para frisar a posição do filme: interessa, creio, a interpretação de como, no Brasil, pode ocorrer o fenômeno do cinema de massas e de como, neste rastro, Joaquim Pedro criou um espetáculo de dois gumes, um documentário da bola e uma alegria revolucionária. *Garrincha*, porque seus autores são conscientes do cinema (e conseqüentemente de todo o processo brasileiro), incorpora os primeiros indícios de um cinema desmistificador que parte dos próprios mitos populares: um cinema que se indica como novo mito do povo em substituição aos mitos que ele mesmo destrói na sua forma de revelar, conhecer, discutir e transformar. Como observou Leon Hirszman em um dos muitos debates do *cinema novo*, o filme

brasileiro marcha para ser o reflexo da alma nacional: mais do que o filme em si, interessa é saber que o país em progresso terá no cinema sua expressão por excelência. Na medida que este cinema for a verdade, o país terá em seu próprio conhecimento sua própria expressão.

Garrincha canta no tom dos poetas épicos, na unidade de um cineasta que soube montar, nas fotografias de Mário Carneiro, Luiz Carlos Barreto, David E. Neves e outros tantos fotógrafos importantes, a desesperada alegria do povo brasileiro nos campos de futebol.

Garrincha é uma definição de *cinema novo*?

A crítica brasileira, idealista e marginal, vem sistematicamente destruindo este cinema com exigências absurdas para um povo que nasce com o cinema ou para um cinema que nasce com o povo. Esta crítica está morta; é, como observou Elia Kazan, um bando de eunucos num harém. *Garrincha*, para esta crítica, é apenas uma resposta de uma tendência entre as muitas veredas de uma realidade imprevista em seus múltiplos planos. Não é uma definição de *cinema novo*, porque este cinema não se definirá previamente: sua existência é a prática de anos vindouros, na busca inquieta e na criação possível dos jovens diretores brasileiros que, segundo Louis Marcorelles, "são, em potencial, os melhores cineastas do mundo".

NOTAS DO EDITOR

1 Glauber Rocha, "Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*". *Jornal do Brasil*, 6 ago. 1960. Suplemento Dominical.

2 Nesta transcrição de trechos do seu próprio artigo, Glauber introduz várias modificações no original.

3 Artigo publicado em 14 jan. 1961.

4 Jean-Claude Bernardet, "Barravento e o recente cinema brasileiro". *Revista Brasiliense* (44): 135-137, nov. dez. 1962.

5 Paulo Emílio Salles Gomes, "Primavera em Florianópolis". *O Estado de São Paulo*, 1962. Suplemento Literário.

6 Glauber Rocha, op. cit.

Luiza Maranhão em *A grande feira* de Roberto Pires (1961)



ESBOÇO DE UMA ESCOLA BAIANA

O crítico Walter da Silveira já publicou na imprensa de Salvador o resultado das primeiras pesquisas sobre o cinema na Bahia; hoje este trabalho se valoriza porque se torna introdução indispensável aos estudos futuros sobre o cinema baiano. Há quarenta anos atrás aconteceram ciclos em Cataguases, Campinas e Pernambuco. A Bahia, cuja expressão tradicional é o discurso e a poesia, esteve ausente do cinema brasileiro até o pós-guerra, quando surgiram os documentários de A. Robatto Filho: *Xeréu*, remontagem estetizante de *Entre o mar e o tendal* e *Vadiação*, são os primeiros filmes importantes. A. Robatto Filho, movido por circunstâncias particulares, está hoje afastado. Seu filho, contudo, o arquiteto Sílvio Robatto, realizou um filme experimental na Igreja de São Francisco. Mais do que os filmes de A. Robatto Filho, produções isoladas que não interferiram no desenvolvimento orgânico da cultura cinematográfica em Salvador, vale notar a atividade do Clube de Cinema da Bahia [CCB], presidido e animado por Walter da Silveira, ao lado, em várias fases, de Carlos Coqueiro Costa e do crítico Hamilton Correia. Rex Schindler, silenciosamente, foi durante anos e anos um dos sócios mais presentes às exibições e conferências promovidas pelo CCB. Heron de Alencar, Inácio de Alencar, Vasconcelos Maia, José Valadares foram jornalistas que, em vários momentos,

divulgaram e participaram de atividades do CCB. Toda a nova geração de escritores e artistas da Bahia, editada nas revistas *Mapa* e *Ângulos*,[1] freqüentou o Clube. Roberto Pires, no entanto, jamais pertenceu ao quadro de sócios.

O fato é que, tendo notícia dos filmes de A. Robatto Filho, o cinema da Bahia viveu e amadureceu de festivais, retrospectivas, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira: deste núcleo sairiam Hamilton Correia, eu, José Gorender e, anos depois, a nova crítica liderada por Orlando Senna e o grupo Geraldo Portela, Edelmar Aragão, Alberto Silva, Lázaro Torres. Também Jamil Bagded, José Telles de Magalhães e eventualmente Olney São Paulo freqüentaram o CCB, além de Guido Araújo e muitos outros ligados direta ou indiretamente ao cinema baiano de hoje.

—

A tradição literária da Bahia é retórica. As novas gerações de escritores e artistas surgidas, inicialmente, em 1945, no grupo *Caderno da Bahia*,[2] e mais tarde em *Ângulos* e *Mapa*, sempre foram violentamente combativas ao passado de Castro Alves e Rui Barbosa; contudo, o improviso, o romantismo e o discurso descritivo continuaram marcando, e mal, a expressão artística da Bahia. Jorge Amado, carregando a força ficcional de seu contexto, é um escritor sem a disciplina que caracteriza Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Os melhores poetas modernos da Bahia, Carvalho Filho, Jair Gramacho e Florisvaldo Mattos, são ainda sensualistas em conflito com a razão; a mesma circunstância-crise caracteriza a obra literária de Nelson de Araújo, Luis Henrique, Flávio Costa, Sadala Marom, José Pedreira, Ariosvaldo Mattos, Vasconcelos Maia; e a escultura de Mário Cravo e a pintura de Jenner Augusto. Entre os mais jovens, geração de vinte anos, aconteceu o esquecimento inicial da temática anterior; os ficcionistas surgidos em *Reunião*,[3] Sônia Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, Noênio Spínola e David Salles, revelaram extremo domínio da técnica e da linguagem, mas estavam, quase sempre, no puro exercício artesanal. O teatro de Paulo Gil Soares, a gravura de Scaldaferri Sante e as artes gráficas de Calazans Netto, presos à realidade, lutam também entre o sensualismo e a razão, como no caso dos poetas citados.

A Bahia é — na síntese — o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões: sua expressão artística, até então inferior às expressões de Minas e Pernambuco, tende, para muito cedo, a inserir uma

corrente nova nas artes brasileiras. Os que primeiro compreenderam este clima complexo e rico foram Martim Gonçalves e Lina Bardi, que, em quatro anos, instalaram raízes significativas no ambiente cultural da província. O exercício do estudo social — que tem em A. L. Machado Neto e Carlos Nelson Coutinho os melhores exemplos - - será outro fator a contribuir no processo.

—

Eis as origens: *O caipora*, de Oscar Santana, ou mesmo *Sol sobre a lama*, que o escritor baiano Palma Netto produziu para Alex Viany dirigir; os textos que baianos, como Dias Gomes e Miguel Torres, escreveram para paulistas, como Anselmo Duarte e Aurélio Teixeira, filmarem; influência de Jorge Amado na experiência de ruptura que foi *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, e no atual *Seara vermelha*, de Alberto D'Aversa; a ligação de Nelson Pereira dos Santos com *Mandacaru vermelho*; atração que José Pedreira exerceu sobre o espírito de Jacques Viot (e de Clouzot), para que o argumentista francês escrevesse *O santo módico* e, de certa forma, a Bahia atraísse tantos críticos e cineastas franceses.

Não foi, pois, por acaso, que Sadoul, escrevendo em julho de 1962 sobre o cinema brasileiro, abriu grande manchete em *Lettres Françaises*: "Bouillonante Bahia", que, em *Gazette de Lousanne*, o crítico Pierre Furter escrevesse "Bahia, la nouvelle capital du cinéma brésilien".

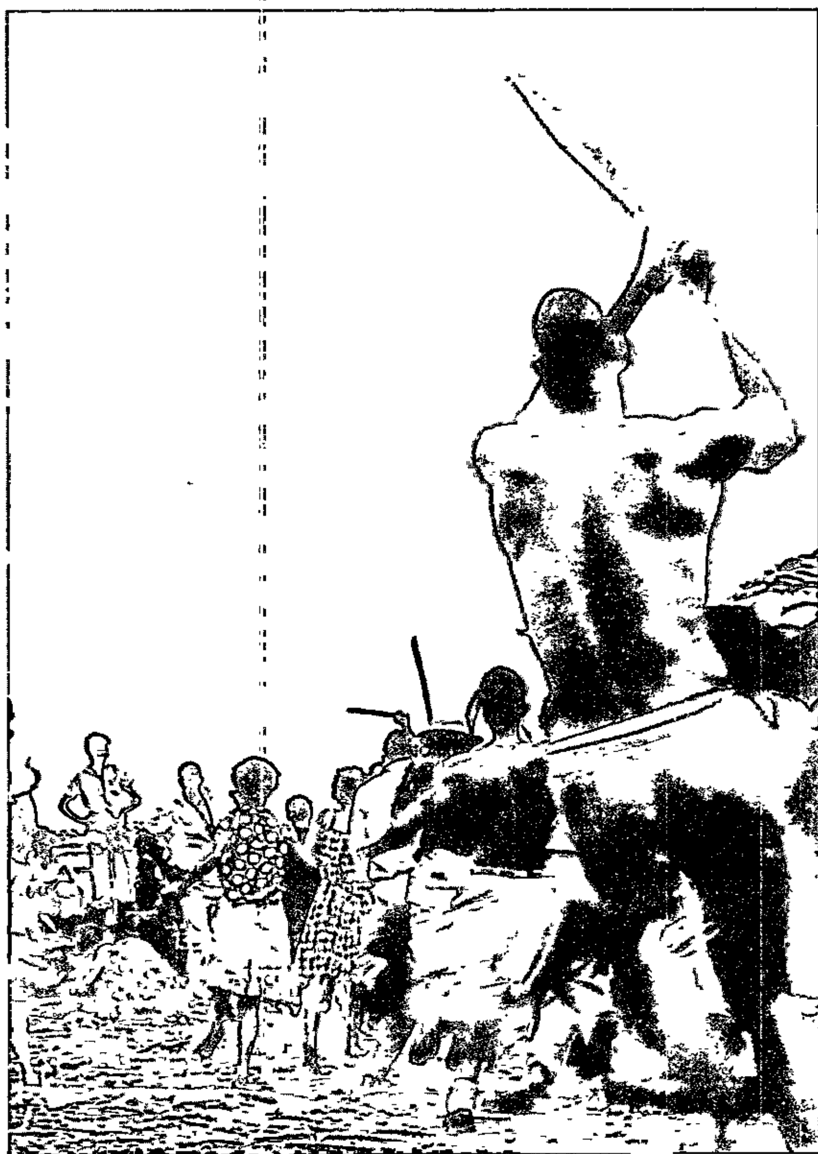
—

Quem inventou o cinema na Bahia foi Roberto Pires. Acredito que teria inventado as máquinas de filmar se, por acaso, aos onze anos de idade, não lhe chegasse às mãos um deficiente aparelho de 16 mm, com o qual filmou *Sonho*. Ligado a Oscar Santana, Roberto Pires fez o documentário *Bahia* — e sonoro, — porque inventou o gravador; da mesma forma colocaria legenda em *Calcanhar de Aquiles*. Resolvendo-se, aos vinte anos, a fazer *Redenção*, em *cinemascope*, construiu a lente especial em seis meses de pesquisa e trabalho exaustivos. Neste episódio, financiado por Élio Moreno Lima, entra a terceira peça, Braga Netto, que se associou definitivamente a Rex Schindler na atual Polígono Filmes.

Rex Schindler, trinta e oito anos, é médico aposentado, pintor diletante, imobiliário, mas sobretudo produtor. Argumentista de *A grande feira* e *Tocaia no asfalto* e diretor de dois curtas-metragens em cores, *Festival de Arraias* e *Ziri-*



Filmagem de *Sol sobre a lama* de Alex Viany (1962-63)



guidum, fotografados por Waldemar Lima, Schindler, também carregado pela força dos temas, é um indisciplinado retórico. *A grande feira*, iniciado no verão de 1961, é um filme novo no cinema brasileiro, apesar de todos os seus defeitos de estrutura e definições psicossociais. Aí, o sensualismo anárquico de Rex Schindler entra em conflito com o racionalismo confuso de Roberto Pires. O resultado é ambíguo, porque oscila de péssimos a grandes momentos. Em *Tocaia no asfalto*, os resultados positivos são maiores, mas os defeitos de imaturidade ideológica são mais graves. Se, em *A grande feira*, o personagem popular, Chico Diabo, mesmo anarquicamente, investe contra o *trust* figurado no oleoduto da Esso, em *Tocaia no asfalto*, o personagem consciente é um típico deputado reformista dos partidos de direita do Brasil. Usando o termo "acabar com a chaga da corrupção política", Schindler e Pires reduziram o problema brasileiro (particularizando o Nordeste do latifúndio) a uma questão de "corrupção política", quando na verdade é um problema de classes contra classes, sendo que a corrupção política é uma das características das classes dominantes.

Roberto Pires é um diretor imprevisto e, como Roberto Farias, ressente-se de profundidade ideólogica. Ataca na superfície problemas dos argumentos: às vezes, subordina a ideologia ao espetáculo, às vezes inverte e subordina o espetáculo às idéias. A vantagem disto, já que se trata de um cineasta com apenas vinte e oito anos, é que, no conflito, Roberto Pires consegue delinear um espírito de *mise-en-scène* comunicativo. *Tocaia no asfalto*, quando o diretor se identifica ao personagem do pistoleiro, consegue, em vários momentos, transcender — o que nunca acontece na pura narrativa sensorial de *A grande feira*. Não sendo um experimentalista, Roberto Pires ainda é fascinado pela câmera. Vive o mito do quadro e do corte, mas é disciplinado ao extremo: seu ritmo é ainda um pouco frouxo, tem a perspicácia quase sempre anedótica pelo detalhe, e por isto sua narrativa tropeça em adjetivos supérfluos. Acredito que em *A grande feira* e *Tocaia no asfalto* o problema tenha raízes nos argumentos de Rex Schindler. Após estas duas experiências reveladoras, o melhor será que Schindler trabalhe de hoje em diante com diretores que disciplinem suas idéias, e que Pires trabalhe argumentos de estruturas mais simples junto a dialoguistas sintéticos.

A característica de Rex Schindler é a fertilidade de imaginação, fonte propícia a qualquer diretor. Roberto Pires, ainda como Roberto Farias, se aproximou muito da escola americana e da linguagem inventiva da *nouvelle vague*. Pires, no entanto, é imprevisto, enquanto a segurança de Farias já pode indicar o ca-



Agildo Ribeiro em *Tocaia no asfalto* de Roberto Pires (1962)

minho de sua evolução em *Selva trágica*. *Crime de Sacopã*, contudo, é inteiramente diverso de *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*. Inventiva em progresso, a linguagem de Roberto Pires abrirá caminhos no cinema brasileiro até onde a técnica lhe permitir. Profissional absoluto é o cineasta que mais produz: sua filmografia será imensa.

Miguel Torres, morto em desastre quando preparava com Ruy Guerra o argumento de *Os fuzis*, deixou uma lacuna no *cinema novo* e principalmente no cinema da Bahia. Miguel Torres, como já disse, tinha noção exata do argumento e do roteiro e seu diálogo é essencial e objetivo. *Sol sobre a lama*, parceria com Alex Viany sobre um original de Palma Netto, é exemplo disto. *Três cabras de lampião*, dirigido por Aurélio Teixeira, é o *nordestern* que inaugura sua carreira de argumentista. Nesse filme há o prejuízo do romantismo. Mas, ao contrário da tradição baiana, é anti-retórico na sua descritividade. Identifica-se, no ritmo e na atmosfera de Aurélio Teixeira, a *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos. São *nordesterns* diferentes dos "cangaceiros" paulistas: o campo é aberto, o homem integrado no seu contexto; há primarismo psicológico e

omissão social em ambos, mas se propuseram, e foram, romances sertanejos em linguagem de cinema, com sentimentalismo e violência. Inauguram, historicamente, o *nordestern* baiano e são mais importantes para o gênero que *O cangaceiro*, *A morte comanda o cangaço* e *Lampião, rei do cangaço*.

Em *Barravento* encontramos o início de um gênero, "o filme negro": como Trigueirinho Netto, em *Bahia de Todos os Santos*, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística.

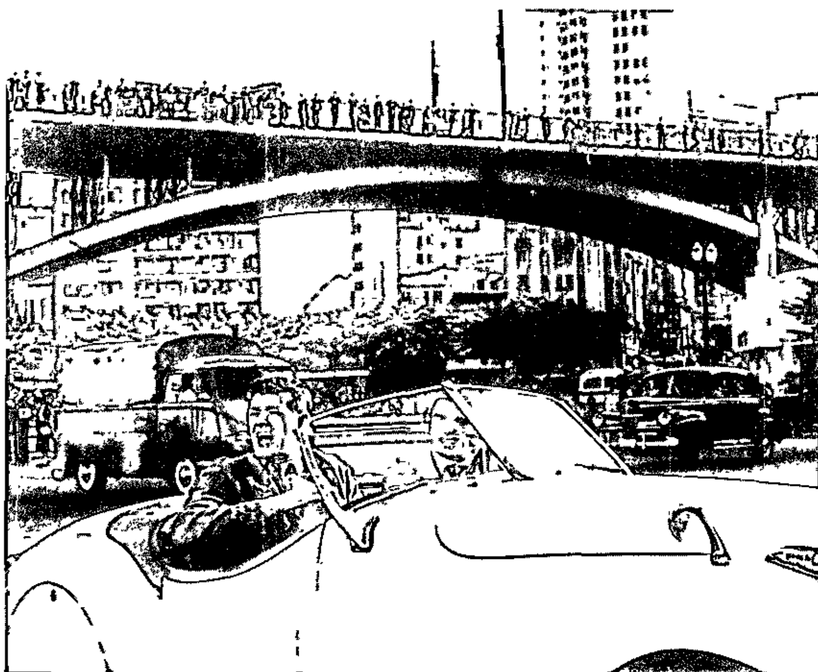
Mas entre os filmes rodados na Bahia, o de maior repercussão foi *O pagador de promessas*.

A PALMA DE OURO

Anselmo Duarte, como Roberto Farias e Aurélio Teixeira, aprendeu cinema trabalhando com diretores de carnavalescos, principalmente Watson Macedo e José Carlos Burle. Ambos, variando, fizeram respectivamente dois melodramas: *A sombra da outra* e *Maior que o ódio*, estrelados por Anselmo Duarte, apresentavam um correto exercício gramatical. Na Vera Cruz, trabalhando como ator em *Tico-tico no fubá*, *Appassionata*, *Veneno* e *Sinhá Moça*, Anselmo manteve íntimo contato com a técnica. *Absolutamente certo*, sua estréia diretorial, após ter participado do roteiro de *Depois eu conto*, é um passo positivo na evolução da chanchada para *filmusical* carnavalesco. O senso de humor, a espontaneidade narrativa e o detalhe opinativo, heranças do *realismo carioca*, imprimiram neste filme esperanças quanto ao futuro do ator convertido em cineasta. *Absolutamente certo* estourou bilheterias e Anselmo Duarte seguiu para a Europa, onde estrelou filmes na Espanha e Portugal. Planejava uma coprodução para o *Rapto*. Motivos outros impediram seus planos; retornou ao Brasil com uma idéia fixa: ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Apesar de todos os comentários feitos em torno da premiação de *O pagador de promessas*, verdade é que Anselmo Duarte realizou este filme para o festival; tinha certeza que o sucesso era inevitável. No Brasil levou quase um ano procurando uma história. Miguel Torres foi assediado para vender *Três cabras de Lampião*; foram sondados os textos de Jorge Andrade, *Pedreira das almas*, e de Antônio Callado, *Assunção de Salviano*; assistindo a montagem tea-

tral de *O pagador de promessas*, Anselmo se decidiu a pagar quinhentos mil cruzeiros a Dias Gomes pelos direitos autorais — maior preço pago até então no cinema brasileiro. Dias Gomes relutou um pouco; não acreditava que Anselmo fosse capaz de fazer um filme digno da peça. Desta opinião compartilhou Flávio Rangel, inicialmente proposto para assistente de direção. Estas diligências atrasaram os trabalhos: ninguém acreditava que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse encenar cinematograficamente um texto de intelectual. Em Salvador, cujas portas lhe foram abertas por Vasconcelos Maia, Anselmo Duarte escolheu a escadaria da Igreja do Paço como local do drama. Olhou alguns tipos, fez fotografias de ambientação, voltou a São Paulo, a fim de preparar o roteiro. Havia proposto a Osvaldo Massaini o nome de Miguel Torres para Zé do Burro; ficaram ambos com Leonardo Vilar, já consagrado nos palcos como intérprete do lavrador místico.



Anselmo Duarte em seu filme *Absolutamente certo* (1957)



Geraldo D'El Rey e Glória Menezes em *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte (1962)

—

As filmagens foram iniciadas em agosto-setembro de 1961. No elenco estavam os paulistas Leo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo e os baianos Geraldo D'El Rey, Antônio Sampaio (Pitanga), Roberto Ferreira (Zé Coió), Othon Bastos; Norma Bengell tinha participação especial. O iluminador era Chick Fowle, assim como o resto da equipe técnica egressa da Vera Cruz. Cerca de doze milhões gastos, em finais de março, Anselmo apresentava o filme à comissão de seleção do Itamarati: foi classificado para Cannes, apesar da concorrência de *Os cafajestes*.

—

Lembro-me da noite de 24 de março de 1962, uma das mais significativas do cinema brasileiro, no auditório do INCE. Foram exibidos *Os cafajestes* e *O pagador de promessas* para uma platéia representativa de jornalistas, homens de ci-

nema e teatro, escritores e intelectuais. O sucesso destes aspectos novos do cinema brasileiro entusiasmou a todos os presentes, provocando uma euforia futebolística. Quem primeiro garantiu, além de Anselmo Duarte, que *O pagador de promessas* ganharia a Palma de Ouro, foi Luiz Carlos Barreto: o jornalista conhecia bem o Festival de Cannes e o entusiasmo que ali despertam filmes de grande *mise-en-scène*. Anselmo Duarte sabia muito bem disto: havia exemplos anteriores de *O cangaceiro* e *Orfeu negro*. Enquanto muita gente discutia, Duarte estava concentrado em seu projeto. Eu, que estivera ligado por amizade pessoal a Anselmo, sabia que, na pior das hipóteses, *O pagador de promessas* ganharia um prêmio especial: Anselmo irradiava sua fé.

Como todos sabem, o prêmio aconteceu e o Brasil pulou para as manchetes de cinema dos maiores jornais e revistas do mundo. O brasileiro Duarte apresentara um filme que, para o júri, era mais positivo que filmes de cineastas como Antonioni, Buñuel, Bresson ou Cacoyannis. Eis aí o primeiro equívoco. *O pagador de promessas* é um filme de envergadura; mas como disse Sadoul, escadaria da Igreja do Paço está muito longe de ser a proa do encouraçado Potemkin. Um filme único de Anselmo Duarte não tem nada a ver com a obra de Buñuel, dos maiores cineastas vivos, o autor mais definido e audacioso de seu tempo. Duarte, inegavelmente, tem a força do grande espetáculo: é um Lima Barreto passado a limpo; o Lima Barreto que o *copy desk* da vivência na Europa e da vida aventureira rescreveu, eliminando os adjetivos e as pretensões filosóficas. Mas prefiro comparar o Anselmo Duarte de *O pagador de promessas* ao velho David Wark Griffith, na dualidade de *O nascimento de uma nação* e *Intolerância*. A grandeza do espetáculo de Griffith estava acima da ideológica: aliás, é bem possível dizer que suas idéias nasciam misturadas e subordinadas às possibilidades da *mise-en-scène*. Vale a pena dizer que, sendo reacionário no primeiro filme e progressista no segundo, Griffith é um grande cineasta em ambos. Tem o dom do espetáculo: eis, no cinema, uma qualidade.

Como Roberto Farias, Anselmo Duarte tem o senso do ritmo popular, cujas fontes estão na gramática americana do *gangster* e do *western*: o manejo dos instrumentos de trabalho é estabelecido e, executando rigorosamente um roteiro detalhado, transcreveu facilmente em imagens a estória polêmica de Dias Gomes. O grande final, com o povo levando Zé do Burro crucificado aos pés



Leonardo Vılar em *O pagador de promessas*

do altar, arrebatou aplausos, levantou o prêmio: o fecho de ouro, a apoteose contaminante, é infalível!

No texto de Dias Gomes, um equívoco: a força do povo, a revolta do povo, a dignidade do povo resultam num gesto evasivo, entram na Igreja, consagram o místico aos pés do altar, é o supremo catolicismo alcançado pelo sacrifício; o povo, explodindo, santifica Zé do Burro. Está certo que o resultado seja católico: o irritante é que Dias Gomes propôs um final de esquerda; o espetáculo, o sucesso periférico das formas torceu a idéia; ao público, e à grande parte da crítica, foi vendido gato por lebre — como bem acentuou o crítico italiano Conrado Stezzi, em *Cinema Domani*. A crítica européia se deteve mais no estudo do texto: quanto à direção de Anselmo Duarte, todos acharam simples, direta e boa -- evidenciada na máscara de Leo Vilar. Mas, como autor, Anselmo também permaneceu na periferia. *O pagador de promessas* excita o tempo todo; não provoca a menor reflexão. O homem humilde e simples é contaminado pelo misticismo de Zé do Burro e, como ele, quer destruir aquele padre para *entrar na Igreja*. E, mesmo que a *entrada na Igreja* fosse simbólica, o símbolo da Igreja é maior em si mesmo: a exaltação é puramente sensual.

Eis porque classifico *O pagador de promessas* como filme baiano. É o resultado típico de um espírito retórico, que encontra no poeta condoreiro dos escravos seu príncipe legítimo.

Como espetáculo, *O pagador de promessas* é mais importante que *O Cangaceiro* e *Orfeu negro*: Anselmo Duarte é um diretor que conhece seu ofício com segurança, e desde *Absolutamente certo* que denota senso de observação humana e social. Em *O pagador de promessas* esteve preso às limitações exigidas por Dias Gomes e teve pouca liberdade criadora. Olhando-se friamente, há realmente um grande salto de *Absolutamente certo* para *O pagador de promessas*.

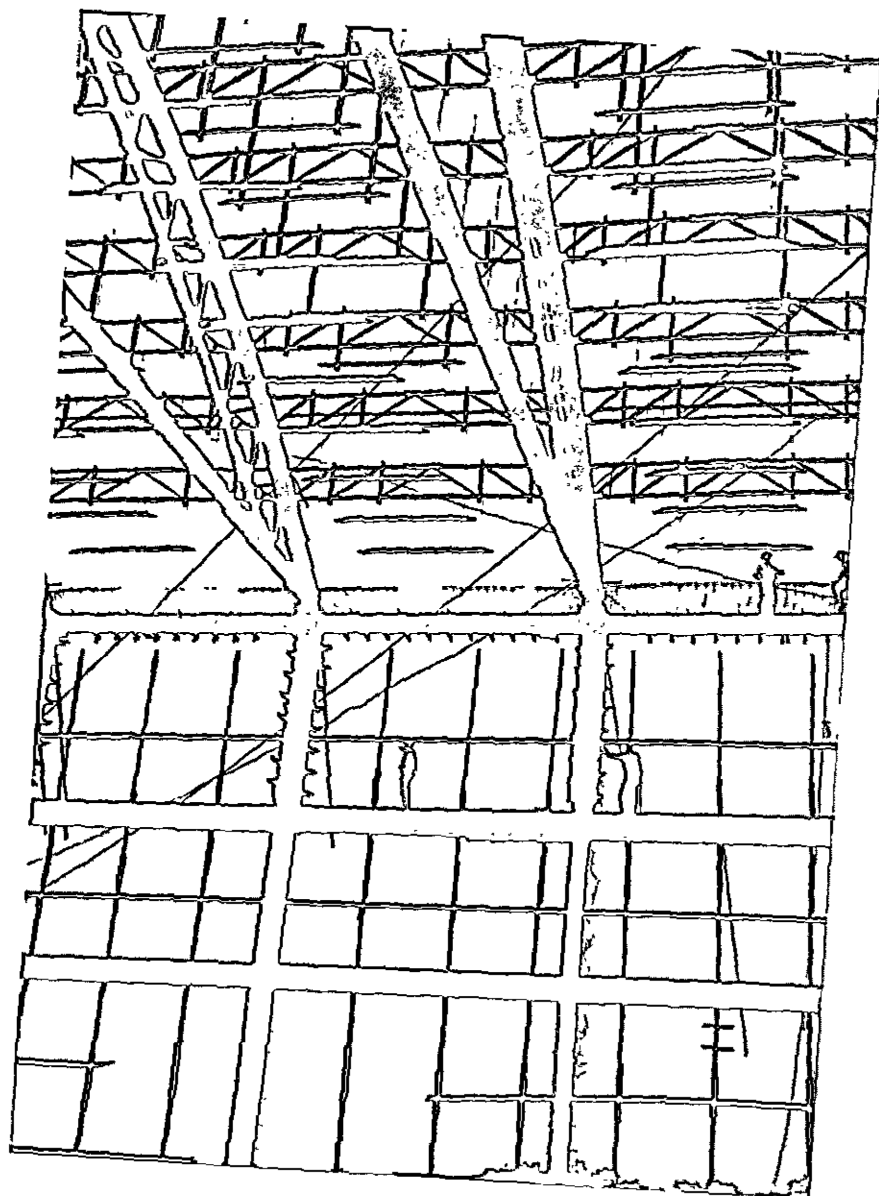
É bom que a crítica mantenha constante expectativa em torno de Anselmo Duarte: somente um terceiro filme poderá revelar seu verdadeiro caráter. Mesmo com o prêmio, ainda prefiro, por razões da verdade, o diretor simples, espontâneo e pessoal de *Absolutamente certo*, seu verdadeiro filme de autor. E é do filão de *Absolutamente certo* que se deve esperar o melhor do cineasta premiado em Cannes: um prêmio justo ao esforço, promocional para o Brasil.

NOTAS DO EDITOR

1 *Mapa* - · Revista editada em Salvador, entre 1957-58, por quase o mesmo grupo que escrevia para a revista *Ângulos*: Glauber Rocha, Fernando Rocha Peres, Américo Motta, Jaime Cardoso, José Telles de Magalhães, Calazans Netto e Paulo Gil Soares.
Ângulos — Revista editada pelo Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, entre 1957-61.

2 *Caderno da Bahia*. Tablóide que atingiu seis números, entre 1948 e 1951, publicado em Salvador, e fundado por Vasconcelos Maia, Claudio Tuiuti Tavares e Wilson Rocha. Ver: João Carlos Teixeira Gomes, *Glauber Rocha, esse vulcão* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997), pp. 44-45.

3 Antologia de contos organizada por David Salles. (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1961).



Construção
do estúdio
da Vera Cruz

ECONOMIA E TÉCNICA

A julgar pelos relatórios das várias comissões oficiais constituídas pelo Governo Federal para estudar os problemas econômicos do cinema brasileiro — e principalmente aqueles contidos na *Revista do GEICINE* — os produtores inexperientes podem tremer. A verdade, porém, é outra. A economia do cinema brasileiro existe nas seguintes condições:

A) a falência sucessiva de financiadores que investem capitais vultosos em filmes sem contar com distribuição interna e externa; estes financiadores, na maioria dos casos, são comerciantes ou fazendeiros abastados, sem a condição profissional de "produtor";

B) a falência de grande estúdios, tipo Vera Cruz ou Multifilmes, também vítimas de má distribuição e da escolha antipopular e antiartística dos temas filmados;

C) a consolidação de empresas como a Cinedistri, do Sr. Osvaldo Massaini, e a Herbert Richers, caracterizadas por uma bem-organizada rede distribuidora em todo território nacional, que promove a venda de suas produções. Estas produtoras venderam o *filmusical-cômico-carnavalesco* durante anos e anos. Com o mercado estável, passaram a produzir dramas no estilo *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador* que, substituindo o enfado do público pela chanchada, elevaram as rendas e determinaram outro estilo de produção;

D) os exaustivos e complexos relatórios das comissões federais, que nunca foram transformados em leis de proteção à indústria nacional e que, desligados da verdadeira contradição entre produtores independentes e as empresas distribuidoras nacionais e estrangeiras, propõem soluções falsas como: a) financiamento bancário oficial para altos orçamentos; b) prêmios oficiais que compensem progressivamente o déficit dos independentes; c) co-produção com a finalidade de abrir o mercado externo; d) criação de escolas para preparar técnicos e artistas; e) construção de estúdios para melhorar o nível técnico dos filmes.

Estas comissões, habilmente, e procurando não ferir os interesses das firmas distribuidoras estrangeiras instaladas no Brasil, do mais longínquo município gaúcho à mais remota aldeia do Amazonas, não se concentram nos problemas essenciais:

A) Limitação da importação de filmes estrangeiros, mediante pesadas taxas alfandegárias. O Brasil importa filmes de classes A, B, C dos Estados Unidos e às vezes *video-tapes* que são copiados e distribuídos em nossas praças. Há, logicamente, uma saturação do mercado nacional que bloqueia maciçamente as datas para exibições dos filmes brasileiros. Os distribuidores operam mediante a política dos "lotes", isto é: se o exibidor quer exibir um sucesso tipo *Ben-Hur*, é forçado a contratar um lote de fitas de segunda linha, tipo *bang-bang*, *gangster* ou comediazinhas de televisão. Assim é que, em casas de primeira linha, vemos constantemente tais fitas C sendo exibidas, enquanto os principais produtos do cinema brasileiro esperam datas e se contentam com casas de subúrbios, a preço baixo.

Além dos filmes americanos, entram filmes franceses de todas as qualidades, idem italianos, e agora, violentamente, os tentáculos da indústria japonesa, irradiada de São Paulo, invadem o território. A limitação de importação dos filmes estrangeiros deveria provocar, como em vários países da Europa, um desafogamento de 51% do nosso mercado em favor do produto nacional, deixando 49% das datas aos filmes de outra procedência. Além dos filmes importados pagarem taxas irrisórias, a censura é feita depois do filme devidamente copiado e traduzido no Brasil. A censura devia selecionar previamente a importação. A absoluta falta de fiscalização permite a entrada no Brasil até de filmes proibidos em seus próprios países de origem.

Este é o problema que nós, os produtores independentes, enfrentamos: a distribuição e a concorrência das distribuidoras estrangeiras. Por outro lado, as

distribuidoras nacionais são mal-aparelhadas e compostas por comerciantes desonestos, que não respeitam nem cumprem contratos. A história, simples, é a seguinte: quando, depois de sete ou oito meses, o produtor independente recebe a primeira cópia do filme, está geralmente endividado, porque as desorganizações habituais de nossa produção ultrapassam em dobro o tempo normal de filmagem. Com títulos bancários às portas do vencimento-protesto, o produtor independente procura o distribuidor e pede uma data. Via de regra, o cidadão torce o nariz e diz que a fita não presta, não é comercial. O produtor inicia sua via-crúcis, de distribuidor a distribuidor. Com a corrida do tempo, acuado pelas dívidas, aceita a proposta desonesta: o filme será exibido, mas não obedecendo a divisão legal de 50% para o produtor, 50% para o exibidor, sendo que o distribuidor leva de 20 a 30% da renda do produtor. O produtor deve se contentar a receber de 40 a 30%. Em último apelo, obrigado a aceitar porque a rede dos distribuidores opera em conjunto, obedecendo religiosamente este código, o produtor fecha o negócio. O distribuidor então, simpaticamente, diz que ele se responsabilizará pelas cópias; o produtor sem dinheiro e endividado no laboratório considera a idéia salvadora. Cada cópia, hoje, está na base de quase duzentos mil cruzeiros (os preços sobem, é impossível determiná-los). Um lançamento é, via de regra, em oito casas. Sem verba publicitária, o filme é lançado às escuras. Pouca renda bruta. Na divisão de contas, o distribuidor que pagou as cópias com promissórias, desconta imediatamente aquele capital; desconta a publicidade (sempre utilizando os mais estranhos recibos, que são assinados pelos gerentes de cinema envolvidos no negócio), impostos e despesas extras. No relatório final, o produtor está devendo ao produtor. O produtor não tem saída: pede um adiantamento. O exibidor lhe entrega algumas promissórias e fica com o filme para ele. O produtor, depois de seis meses, desconta algumas letras, paga as dívidas, vende o automóvel para pagar as restantes e se retira do negócio amargando ter se metido com aquele diretor sem talento, que bem podia ter mostrado a atriz nua em duas ou três seqüências ou metido um número musical no lugar daquela cena de amor.

Este episódio acontece todas as semanas, no Rio e São Paulo. Poderia citar centenas de nomes. Não interessa enumerar, porque dizer os santos e esconder seus milagres é a política típica do GEICINE.

B) A censura. Eis outra pedra fundamental. A censura deveria estar no Mi-

nistério da Educação e Cultura. Esta é, contudo, uma solução que não interessa à Motion Pictures. Uma vez transferida das mãos de policiais ignorantes e de senhoras puritanas para o julgamento de intelectuais, críticos, professores e homens de comprovada capacidade de compreensão cultural do cinema, a censura normalmente não visaria metade dos programas de baixa qualidade dos filmes americanos B e C; procederia, idem, com as nítidas peças pornográficas francesas e italianas; não concederia o atestado de "boa qualidade" às chanchadas imorais produzidas em nossos estúdios; não visaria documentários de propaganda comercial, a serviço de interesses antieducativos, entorpecedores e mentirosos quanto à realidade nacional. Ao contrário, visaria os filmes habitualmente proibidos pela censura policial. Esta luta é antiga; nela, apenas na periferia, as comissões têm falado. Todavia, sempre que o caso ganha publicidade, há uma rápida e eficiente campanha de silenciamento, mediante jantares e viagens.

A censura faz cumprir, com desleixo, o decreto de obrigatoriedade para exibição do filme nacional. Filme brasileiro só é exibido, rigorosamente, para cumprir o decreto. Quando um produtor procura o exibidor ele diz: as datas estão tomadas. As datas são as datas do decreto. As outras datas, as melhores, são concedidas aos filmes estrangeiros. É por isto que, sempre em novembro e dezembro, há uma enxurrada de filmes brasileiros. Época de provas parciais e começo de verão, estes dois meses são os piores do ponto de vista dos exibidores. Então, retiram os filmes estrangeiros do programa e lançam os produtores brasileiros, encalhados, que são exibidos em fila para uma platéia às moscas. A política das reprises, imposta por distribuidores que têm bons filmes estrangeiros, faz exibir velhos filmes brasileiros em lugar de fitas novas. É que, no caso das reprises, o distribuidor já é o dono do filme, porque se apossou do mesmo através do processo explicado acima. A censura tem olhos fechados. Quando Roberto Pires chegou pela primeira vez ao Rio com a cópia de *Redenção*, não recebeu o certificado. Novato na selva, foi obrigado a pagar cem mil cruzeiros, em 1958, para ter o filme liberado. Exibidores, distribuidores e empresas ligadas aos interesses da Motion Pictures impedem que a censura saia da polícia e vá para o Ministério da Educação. Isto subverteria programas facilmente lucrativos.

Agora, pergunto ao GEICINE:

Se a importação do filme brasileiro fosse limitada, abrindo 51% das datas ao filme brasileiro; se a censura, em mãos do MEC, fiscalizasse a atividade dos distribuidores, qual seria o problema econômico do cinema brasileiro? Como todos sabem, os diretores nacionais já fazem filmes de nível artístico e técnico que agradam ao público. O filme falado em português atinge as massas proletárias com mais intensidade, daí o sucesso da chanchada, dedicado, como mesmo declaram seus produtores, às cozinheiras e lavadeiras. Eis o que a censura permite que se ofereça ao povo: pornografia a baixo preço.

Um passo adiante, normal, seriam providências do Ministério das Relações Exteriores no sentido de estabelecer normas de exportação e importação de filmes com outros países. A importação e exportação de filmes deveriam ser regulamentadas, estabelecendo cotas para a exportação proporcionais à importação, com cada país em particular. O filme brasileiro é o mais barato do mundo: hoje, seu orçamento é de quinze milhões; suas vendas, no exterior, podem atingir, normalmente, de cem a quinhentos mil dólares, além de trocas por outros filmes, principalmente com os países do Leste Europeu. A falta de aparelhamento torna tremendamente complicada a exportação normal de nossos filmes. Em casos excepcionais, o produtor viaja para a Europa com a cópia debaixo do braço e sai mercando o produto, gastando tempo e dinheiro. A última remessa de filmes nacionais foi, por incrível que pareça, providenciada pela Universum Film Aktiengesellschaft [UFA Film], da Alemanha.

Com a dilatação do mercado interno, até mesmo os produtores poderiam distribuir diretamente o seu produto; receberiam 50% da lei e não seriam obrigados a pagar comissões a distribuidores. Via de regra, o produtor paga tanto, que passa a devedor — a distribuição é, por isto, o maior negócio do cinema brasileiro.

De outro lado, as autoridades têm outra noção do problema, assim como banqueiros e homens de negócio interessados na indústria. Os relatórios oficiais enumeram cifras, mas não interpretam os fatos — tradição velha do Brasil, à qual se refere Caio Prado Júnior. Estes retóricos, como já disse, apresentam soluções postiças: prêmios, créditos e impostos protecionistas servem apenas para manter viva uma indústria deficitária, quando a indústria de cinema pode render quase tanto como a Petrobras, já que a remessa de lucros anuais para o exterior ultrapassa de muito os cem milhões de dólares.

O que os teóricos querem é co-produção: por isto, não pretendem ferir os produtores estrangeiros que atuam livremente em nosso território, talvez o melhor mercado do mundo. Um filme pode render bruto, no Brasil, se rigorosamente distribuído em todos os mercados, cem milhões de cruzeiros; um sucesso de bilheteria rende o duplo. *A morte comanda o cangaço*, em 1961, rendeu cem milhões brutos. Segundo informações do distribuidor da Cinedistri, no Rio, *O pagador de promessas*, rendeu, somente na Guanabara e Estado do Rio, sessenta e seis milhões brutos. É fácil deduzir as possibilidades desta indústria que, tendo como matéria-prima a realidade brasileira, chamando dia a dia as atenções do mundo — pode exportar filmes com maior sucesso, hoje, que a indústria americana. O mercado cinematográfico está em função direta da psicologia das massas: as massas do mundo inteiro rejeitam os produtos americanos, como no Brasil rejeitam as chanchadas. A mudança de gêneros e estilos de filmes depende diretamente deste fenômeno. O público não entra nos cinemas; os gêneros caem de aceitação; há uma mudança de política. Este sistema é um bê-á-bá: no Brasil, como observa fartamente a imprensa européia de um ano para cá, existe, como talvez no momento em nenhum outro país do mundo, possibilidades de um *cinema novo*. *O pagador de promessas*, na Europa, venceu, a par de seus defeitos, pelas características de espetáculo que apresentava, superiores e mais sadias do que os filmes históricos italianos e americanos. Não é no programa alienado do GEICINE que estão as soluções para nossa indústria. Ela, no fundo, não apresenta a complexidade mentirosa e evasiva que é revelada ao público e às autoridades. Quando os representantes do capitalismo brasileiro resolverem encarar o assunto de frente e lutarem nos bastidores legislativos, as leis protecionistas chegarão. O perigo é que estas leis sejam erradas. O GEICINE não consulta os produtores independentes e nisto está outro erro: ruíram as empresas de monopólio da produção cinematográfica. A política de produção independente determina filmes melhores e originais, que excitam e despertam novos interesses no público.

A decadência das empresas americanas, com envelhecimento de seus temas e estilo acadêmico de seus diretores, surgiu internamente da concorrência com a televisão e, na Europa, da concorrência com a originalidade da *nouvelle vague* e com a seriedade dos grandes dramas italianos; o *western* foi vencido pelo gênero de samurais japoneses e os filmes históricos pelas

versões italianas. O México tem uma indústria organizada, que mantém um mercado latino comum pela língua — grande porta de facilidades à vendagem do produto; na Argentina, o mercado sul-americano é identicamente favorável. Para onde correm os americanos? Para o Brasil. Aqui é o grande pasto de Hollywood.

Assim, enquanto o *trust* americano impera no Brasil, e enquanto, segundo os modernos métodos de produção européia, os independentes atuam no cinema brasileiro, o GEICINE propõe uma legislação que não favorece ao produtor independente e sim a futuras empresas inexistentes. Nada existe que detenha o *trust* americano. Nada existe que interesse aos independentes.

O que interessa aos independentes? Três coisas já vimos: mercado desafogado, censura no Ministério da Educação, facilidades de exportação. Interessam mais: facilidades de importação de película virgem, facilidades de importação de material técnico-moderno. Nada mais. Estúdios não estão nos programas dos independentes. Por quê? O cinema moderno, desde 1945, prefere o realismo da natureza ou dos interiores autênticos. É claro que precisamos de um estúdio aparelhado. Temos a Vera Cruz. Muitos independentes recorrem à Vera Cruz, quando necessário. No Rio, fatalmente se dará a ampliação dos estúdios de Herbert Richers. Em Jacarepaguá existe um estúdio moderno de Adhemar Gonzaga: a estes os independentes recorrem. Filmes como *Mulheres e milhões*, *Assalto ao trem pagador* e *Boca de Ouro* foram realizados lá: os filmes, tecnicamente, atestam que os estúdios são bons.

—

Os independentes lutam com deficiências que precisam ser urgentemente sanadas. Não compreende o GEICINE que é necessário uma prática transformadora, como tem sido a de Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Luiz Carlos Barreto, Rex Schindler, Braga Netto, Palma Netto, Elísio Freitas — entre os independentes do Rio e Bahia, que soergueram o cinema brasileiro a partir de 1962. Teorias, planejando condições prévias limitadas, não resolveram. As necessidades do cinema brasileiro surgem com seu desenvolvimento: novos estúdios de dublagem surgiram com o aumento de produção; as empresas de aluguel de material (câmeras e refletores) aumentaram à medida que cresceu a produção. Nenhum diretor moderno do Brasil (e a grande característica do novo cinema brasileiro é o nível intelectual da maioria de seus diretores)

prefere uma Mitchell pesada em lugar de uma Arry-Flex leve. É simples, o movimento de câmera passou a ser feito na mão: é esteticamente mais sugestivo, abre novos horizontes do movimento, é mais rápido e mais barato. Os nossos fotógrafos — Mário Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Waldemar Lima, Fernando Duarte, Rucker Vieira, Hélio Silva, Hans Bantel, José Rocha, não necessitam das geringonças de Chick Fowle, Rudolf Icsey ou Tony Rabatony, porque são iluminadores modernos: não usam contraluz, crepúsculos, difusores e outros artifícios falsificadores. Daí ninguém exige arco solar e há mesmo uma crítica ridicularizante quando um diretor ou um fotógrafo fala em refletores, geradores, gruas — o material pesado de empresas, superados porque não oferecem possibilidades à moderna linguagem do cinema. A câmera, como bem observou Justino Martins, fica à "altura do olho". O GEICINE não entende que hoje o cinema brasileiro é a juventude de seus diretores e a mentalidade de seus produtores. Há grande diferença entre Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Jece Valadão, Elísio Freitas, Rex Schindler, Luiz Carlos Barreto, Braga Netto, João Elísio e velhos pretensiosos como Fernando de Barros, Abílio Pereira de Almeida, J. A. Orsini, Flávio Tambellini: há, e eis aí o motivo da renovação, uma grande diferença entre *Ravina* e *Boca de Ouro*; entre *Moral em concordata* e *Assalto ao trem pagador*. *Ravina* e *Moral em concordata* foram produzidos por Tambellini-Fernando de Barros-Abílio Pereira de Almeida. Os outros filmes saíram do Rio, das mãos de Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers que, mudando a linha da chanchada, se associam com independentes de categoria como Roberto Farias e Nelson Pereira dos Santos.

Precisamos de melhor som; de moviolas modernas; de câmeras leves com gravadores sincronizados, e em menos de dois anos (sem prêmios do Governo) teremos tudo isto. Precisamos de uma carteira de crédito cinematográfico no Banco do Brasil. Por isto, no programa de trinta milhões, vem se batendo, com demagogia, O GEICINE. O *cinema novo* independente do Brasil foi, em parte, e está sendo ainda financiado pelo Banco Nacional de Minas Gerais, através da compreensão do sr. José Luiz Magalhães Lins: aí estão coproduções como *Assalto ao trem pagador* e *Vidas secas* para derrubar as teses do GEICINE.

A legislação é inexistente, mas é melhor que inexista até agora a existir com erros graves: temos de salvar o cinema independente, temos de construir

o cinema brasileiro com os independentes. Somente assim os diretores terão liberdade para criar filmes novos. Eis o exemplo de *Os cafajestes* e *Garrincha*. Eis *Vidas secas*, *Porto das Caixas* e *Sol sobre a lama* — coisa bem diferente de *Floradas na serra* ou *Ravina*. Tudo é muito claro: o que se precisa intensificar é a união dos independentes contra o *trust* americano — a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira e mais do que nunca, agora, este amadurecimento político de um povo necessita da legenda: *o cinema é nosso*, como no caso do petróleo. Eis porque, ao invés de co-produções, a burguesia nacional precisa apoiar os independentes; o cinema é, mais do que a imprensa, a força das idéias novas no Brasil; as idéias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista. O exemplo do sr. José Luiz Magalhães Lins é de extraordinária importância neste momento que vive o cinema brasileiro, o mais fértil de sua história, o mais definido pela qualidade cada vez maior de seus filmes. Torcer



Maria Ribeiro em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963)

a realidade e deixar que nossa matéria-prima — povo-problemas deste povo-paisagem seja fotografada por estrangeiros — que em breve estarão reproduzindo o Amazonas e a Bahia nos estúdios da Fox ou da Cinecittà — é a mesma coisa que deixar levar as areias monazíticas como já levaram a borracha. Como o petróleo, o cinema tem de ficar aqui.

Se o Governo Federal atender às legítimas necessidades dos independentes, é certo que o cinema brasileiro crescerá para se impor no mundo, em bem pouco tempo. Há uma inquietação artística, há coragem intelectual, há técnicos competentes: há, sobretudo, como nunca houve em nenhum cinema do mundo, de forma tão maciça, juventude. O nosso grande mestre do passado, com quase setenta anos, é Humberto Mauro: ele tem o mesmo entusiasmo de Leon Hirszman, de Carlos Diegues, do Joaquim Pedro, para falar nos mais novos diretores, rapazes que ainda não entraram nos trinta anos.

A verdadeira história técnica, artística e econômica do *cinema novo* do Brasil está sendo escrita na Rua Álvaro Ramos, 71 — no Laboratório Líder Cinematográfico. Lá é que residem os problemas. Jamais um representante do GEICINE o visitou: mas foi ali, entre discussões agitadas, entusiasmo vivo e responsabilidade profissional, que François Truffaut e Louis Marcorelles descobriram, com olhos de franceses cartesianos, a juventude que espanta pela interrupção do pensamento criador e pela qualidade surpreendente do trabalho.

Câmera na mão, trata-se de construir.

Ao que Mário de Andrade acrescentaria:

Enquanto isso os sabichões discutem
Se doce-de-abóbra não dá chumbo pra canhão.[1]

NOTA DO EDITOR

1 Mário de Andrade, *O carro da miséria* (São Paulo: Martins Fontes, 1945).

FORTUNA CRÍTICA

APRESENTAÇÃO

Ismail Xavier

A fortuna crítica começa com a reprodução da orelha da primeira edição de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, breve e estratégica apresentação escrita por Alex Viany, primeiro leitor. Em seguida, temos uma amostra das resenhas críticas e debates em torno do livro de Glauber Rocha quando de seu lançamento, textos publicados na Bahia, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, aqui republicados nesta seqüência. Não exaustiva, tal amostra da fortuna crítica gerada em 1963 nos ajuda a compreender a dimensão polêmica do livro e seu impacto. Como observava Luiz Carlos Maciel em resenha aqui transcrita, o próprio teor do texto induzia a um julgamento a partir de sua tese central (a defesa do cinema de autor), tornando de menor força a discussão de outros de seus aspectos, notadamente suas imprecisões históricas. Para Maciel, que concordava com as posições de Glauber, o livro tocava o nervo do cinema brasileiro, desmistificava os "anêmicos monstros industriais". Tomou, portanto, como positivo o lado perturbador, propositivo, do texto, não preocupado com o rigor, numa atitude que foi dominante nos críticos que concordavam com o jovem cineasta, mesmo que às vezes apontando seus deslizes, exageros, injustiças, os quais viram amplamente compensados pelo sentido maior de sua militância e pela conseqüência de seus gestos. Prevaleceu o reconhecimento do alcance maior do livro, derivado da clareza com que definia o campo do deba-

te dentro da pauta do cinema moderno, ao expor um ideário para o cinema brasileiro, no que tinha de específico, e que se desdobrava numa estética construída em conexão com a experiência literária e com uma visão particular de como deveria ser representada a vida social brasileira nas telas.

Sem especificar item por item os termos de sua adesão, muitos críticos afirmaram sua posição através de metáforas. Destas, talvez a mais expressiva foi a de Rudá de Andrade cuja resenha trazia o título "O gol de Glauber", forma de resumir o significado cultural do livro pelo seu efeito explosivo, catártico, de uma intervenção que acertou o alvo. No geral, as adesões definiram a convergência de princípios, mas não entraram para valer no debate sobre uma poética do cinema aí implicada, dado que resenhas curtas tornam difícil um ir além do elogio e do apoio ao cineasta. O conjunto nos deixou o testemunho de uma parcela da constelação positiva formada em torno do livro-manifesto do *cinema novo* em seu momento de confrontos decisivos, constelação aqui representada por Orlando Senna, João Ubaldo Ribeiro, Luiz Carlos Maciel, Walmir Ayala, David Neves, Alberto Silva, Antonio Lima, Armindo Blanco (este com uma bem-humorada mimetização de alguns traços de estilo de Glauber) e Rudá de Andrade. Em verdade, a resposta que aponta mais diretamente itens da estética de Glauber é a de B.J.Duarte, que só poderia se manifestar contra a visão cinemanovista, dada a sua afinidade com os valores expressos na produção da Vera Cruz. B.J. Duarte, em consonância com seu espírito de combate, dedicou ao livro uma série de artigos onde ataca as posições de Glauber, no eixo da oposição entre o *cinema novo* e a Vera Cruz (pois havia, em comum, a crítica dirigida à chanchada).

Da parte dos aliados de Glauber, houve aqui e ali uma atenção ao que, em *Revisão crítica*, aliava a idéia de uma emancipação do cinema brasileiro à inserção do *cinema novo* na tradição vinda da Semana de 22, momento de afirmação da pesquisa estética, de ruptura com o passado. Mas tal posição nem sempre encontrou apoio entre os cineastas próximos do *neo-realismo*. Um leque de reticências fica bem claro no debate transcrito nas páginas da *Última Hora*, de São Paulo (não esqueçamos este dado da transcrição sempre sujeita a equívocos pois não se trata, neste caso, de artigos assinados). Aí se expressa, por exemplo, a discordância de Roberto Santos, Maurice Capovilla e Paulo Emílio face ao gesto radical de Glauber na defesa de sua opção estética e de um modo de produção correlato. Eles estão preocupados com o que julgam o papel "divisor" do livro, que tinha dirigido a polêmica contra possíveis aliados na luta contra a dominação estrangeira. A idéia de unidade, no plano de uma economia política do cinema brasileiro, prevalece como um valor mais importante do que a afirmação de uma posição estética que, nas falas resumidas, permanece fora de consideração. O ângulo sociológico-político de avalia-

ção gera restrições também na maneira como Glauber usa conceitos como reformista e revolucionário (caso da intervenção de Jean-Claude Bernardet). E o que havia de revisão histórica no livro é motivo de reparos de Lucila Ribeiro e de uma crítica incisiva de Paulo Emílio que lembra, em seus incômodos, a postura já assumida por ele frente ao livro de Alex Viany em 1959. Ele não endossa o crítico Glauber, de quem aponta as contradições, mas salva a personalidade do autor e reitera sua confiança no talento do cineasta cujo livro seria digno de atenção, não tanto por seu conteúdo isoladamente, mas porque ele faria, sem dúvida, um cinema importante.

Os textos aqui recolhidos compõem um quadro sugestivo desse jogo de adesões, reticências e oposições a um livro gerador de respostas entusiasmadas ou contra-ataques ferozes, não faltando as ponderações reticentes dispostas a lhe dar crédito por sua capacidade de propor rumos para a criação, no que Glauber foi pródigo e não encontrou, no *establishment* da crítica, tantos padrinhos quanto se supõe no que se refere à sua proposta estética tão incisiva. Não por acaso, foi quando havia discordância que os articulistas deram maior importância aos exageros ou contradições, ora apontados como deslizes não tão graves e apenas pontuais, ora apontados para desautorizar *in totum* as posições do autor. E não faltaram observações críticas redutoras, mesquinhas pelo flanco da objeção, como aconteceu, de resto, em todo o seu percurso, com a diferença de que, no caso de *Revisão crítica*, a reação ao texto do jovem se deu num momento anterior à consagração, indicando efetivamente seu papel divisor de águas (aqui entendido como um bem, não como um mal), e também seu risco maior, pois não foi tão amplo e sem tensões, como sugere um senso comum construído *a posteriori*, o apoio ao texto na ala esquerda da crítica. Pontos essenciais em sua invenção do *cinema novo*, e as tensões maiores do autor, permaneceram pouco tematizados porque a tendência era mesmo que calasse mais fundo o seu teor agressivo. E não era forte, numa parcela daquela crítica que Glauber tomava como aliada, a atenção às questões formais e de invenção de estilo que dominam em sua veia judicativa no ombro a ombro com os autores que confronta ao longo do livro.

Nos caminhos cruzados do processo cultural, Glauber efetivamente se enreda em contradições, mas estas não lhe são exclusivas, sendo as suas quase sempre mais produtivas do que a da maioria. Como um bom exemplo desses cruzamentos, e do que há de produtivo neles, basta lembrar o tom peremptório — marca dos seus exageros e injustiças — de seu ataque ao estado da cultura cinematográfica no Brasil estampado logo na abertura do livro. Desqualifica muito do que é seu próprio alimento e, em particular, as revistas de cinema. Entre outros, "esquece" o prestigioso grupo de críticos mineiros responsáveis pela *Revista de Cinema* e pela *Revista de Cultura Cinematográfica*, sempre apontadas como um destaque na refle-

xão sobre cinema no Brasil; em outro momento, também não poupará os mineiros por sua suposta omissão face à questão do cinema e da cultura brasileira, "perdidos" que estariam em discussões formais (enfim, as mesmas que sempre o preocuparam e que eu reitero aqui como fundamentais, e até carentes na recepção ao livro). A resposta a tal ataque veio nas resenhas de Antonio Lima e Ronald Monteiro, críticos que apoiaram Glauber e elogiaram a importância do seu gesto mas refutaram as frases destemperadas, eles que tinham sido interlocutores de Glauber em visita a Belo Horizonte. Desta mesma visita, olhando o ocorrido agora de um outro ângulo, é interessante lembrar uma outra faceta trazida à baila no depoimento recente de Silviano Santiago no Suplemento *mais!* [*Folha de São Paulo*, 1 dez. 2002]. A indagação do jornal dizia respeito ao momento em que certos intelectuais "descobriram" *Os sertões* de Euclides da Cunha. Vejamos trechos da resposta de Silviano: "Cheguei à maioria dos clássicos da literatura nacional e universal pelas mãos do cinema. 'Os sertões' não fugiu à regra. Em Belo Horizonte, vivíamos às voltas com o Centro de Estudos Cinematográficos [CEC] e com a *Revista de Cinema*, quando Glauber Rocha nos caiu na cabeça como um bendengó. Isso nos idos de março de 1957. Nasci em 1936. Saía dos meus 20 anos. Glauber tinha viajado a Minas para conhecer as cidades históricas. Acabou topando com a gente graças ao Fritz Teixeira de Salles, seu anfitrião. Foi convidado para uma palestra no CEC. Glauber nos achou teóricos, formalistas, estrangeirados...Munido de verve e de espírito de aliciamento, Glauber serviu cangaceiros e conselheiros na terra de Juscelino Kubitscheck. Espancava, discorria e incitava ao quente com veneno. Leiam 'Os sertões' e o ciclo da cana-de-açúcar de Lins do Rego. Deixei de lado os favoritos e fui lê-los...".

Mesmo que uma contextualização mais precisa traga nuances ao testemunho do crítico e escritor, está claro que o embate entre o jovem Glauber e o grupo de Belo Horizonte produziu seus frutos; enfim, "ficou um idéia" que guarda plena sintonia com a errância do jovem e sua militância. Esta não se resumiu a provocações ou simples "agito", e sempre teve seu lado de enorme disciplina, dedicação, como bem salientou David Neves em sua resenha ao livro. Um incansável empenho em absorver e propagar o que estimava essencial para se entender o Brasil, intervir no processo da cultura, coisa que fez em sua ampla e intensa interlocução com os mais diferentes artistas e intelectuais.

Tal como o conteúdo de *Revisão crítica* bem demonstra, o jovem de 24 anos era já um crítico e cineasta para quem a referência ao romance e, sobretudo, à poesia resultava de um interesse autêntico e de uma compreensão que, sabemos bem, deu frutos, foi decisiva para a proposta de renovação do cinema, o que fez da literatura algo mais do que uma simples estratégia de legitimação do *cinema novo*.

ORELHA DA 1ª EDIÇÃO

Alex Viany

Agressivo, irreverente, brilhante sempre, e impiedoso quando necessário é derrubar os inimigos — e também os falsos valores, ídolos e mitos — que atravancam o desenvolvimento do cinema brasileiro, este livro não só cumpre a promessa do título, marcando a maturidade da *nova* crítica cinematográfica, mas ainda nos dá, através das observações diretas de um de seus mais talentosos propulsores, um estudo das principais raízes, motivações, tribulações e ambições desse movimento que se convencionou chamar de *cinema novo*.

Esta importante contribuição para a fixação do quadro geral e das perspectivas de uma cultura nacional é, assim, ao mesmo tempo, um depoimento muito pessoal sobre figuras e filmes que, de uma forma ou de outra, têm influído no movimento. A redescoberta de Humberto Mauro, como ponto de partida para um cinema legitimamente brasileiro, constitui uma justa homenagem ao veterano realizador de *Ganga bruta* e *Favela de meus amores* — e a afirmação de que esse *cinema novo* sabe de onde vem e para onde vai.

Mas o elenco é grande e, dentre os mais velhos, por aqui desfilam Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, com seus sonhos e suas frustrações, numa apreciação certamente polêmica, mas sempre feita com a inteligência e o empenho

de quem não sabe ser — por não querer e não poder ser — neutro ou indiferente.

Pelo fato de ter trazido de Cannes a Palma de Ouro, *O pagador de promessas* não é poupado, mas o filme de Anselmo Duarte e Dias Gomes merece de Glauber Rocha o respeito devido a um primogênito.

O *cinema novo* não foi, entretanto, em seus primeiros dois ou três anos de vida, apenas *O pagador de promessas*. Foi também *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias), *Barravento* (Glauber Rocha), *Os cafajestes* (Rui Guerra e Miguel Torres), *Garrincha* (Joaquim Pedro de Andrade), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos) e outros filmes tão discutidos aqui como nos festivais internacionais a que têm comparecido.

História cheia de estórias, ensaio e prática em íntima correlação, *Revisão crítica do cinema brasileiro* representa bem essa mocidade aparentemente confusa — e cada vez mais lúcida —, que, para o bem do "Novo" e a danação geral dos derrotistas e alienados, saiu da crítica e dos clubes de cinema para invadir os laboratórios e os estúdios. Mas *estúdios*, entenda-se bem, somente em termos: pois os jovens do *cinema novo* abominam tudo o que cheira à falsidade ou falsificação, e seu programa básico é sair pelo Brasil, câmera na mão, a surpreender, registrar e analisar os problemas e as angústias de nossa gente.

Glauber Rocha, baiano do sertão alto de Vitória da Conquista, com longo estágio na crítica e nos clubes de cinema, apesar de seus verdes anos, está cumprindo, como cineasta, o programa que, como crítico, traça para o *cinema novo*. Seu primeiro filme, *Barravento*, inteiramente rodado nas praias da Bahia, ataca o misticismo como causa e conseqüência da miséria; seu segundo, *Deus e o diabo na terra do sol*, inteiramente feito nos sertões da Bahia, é uma espécie de tríptico sobre o camponês nordestino, primeiro às voltas com o misticismo de Antônio Conselheiro, depois com o cangaço de Lampião, para finalmente descobrir o caminho da luta consciente.

E o caminho da luta consciente é o que Glauber Rocha — como seus companheiros, pregando o que fazem, fazendo o que pregam — aponta para o *cinema novo* do Brasil.

GLAUBER E O ESTILO DA ATRAÇÃO

Alberto Silva

Revisão crítica do cinema brasileiro, de Glauber Rocha, traz aquele mesmo estilo apaixonado que sempre caracterizou o jovem cineasta: vivo, irreverente, arrebatado, de descobertas incessantes, cortes cinematográficos rápidos e inesperados, boa utilização do impacto que os "dois pontos" carregam. Estilo fundamente (sic) humano, sentido, de calor em cada vocábulo, quente, polêmico, antiprovinciano, engajado na função de designar coisas, brasileiro, de sabor local, raízes nacionais, sem fatiotas e desculpas, termos empolados ou falsa civilidade, não omisso, demissionárino (sic) ou importante: poderia ser definido como o estilo da atração, à Eisenstein — as palavras têm sentido no contexto da oração e nada valem isoladamente. Glauber não é inventor do terreno semântico, como Joyce, Malarmé, Guimarães Rosa e os concretistas, mas um criador: como Florisvaldo Mattos (que utiliza um termo anti-poético como "mercadoria" e empresta-lhe dimensão política) e João Cabral de Melo Neto, GR "limpa" as palavras, "retira-lhes o pó e dá-lhes certa eletricidade", utilizando-as a partir daí. Um estilo socialista, digamos assim, no melhor sentido do termo: não aquele do poeta português Jorge de Sena, agora no Brasil, de interpenetração de palavras e criação de novas — o resultado é tão estranho que não parece estarmos ante a língua portuguesa.

Ler Glauber é saborear um estilo, um dos melhores do Brasil: e por isso (sic) o perdoamos por não serem todos exatos os seus conceitos. Ele não pode parar, ao escrever bate à máquina com dois dedos com uma rapidez tamanha que faz um artigo em cinco minutos. Este livro ele o escreveu em um mês — e se demorasse mais não teria Glauber o resultado, mas um amontoado chato de opiniões cuidadosas e refletidas. Não defendo isso; defendo-o em Glauber. Ele é estilo e se só o realiza porque não se entrega por inteiro às reflexões: ou uma coisa ou outra. Não se trata de estilo "criado", forçado, mas coisa própria como se traz um sinal de nascimento. Porque o estilo pode ser criado realmente; mas o grande estilo, aquele que diz a coisa em termos de recriação artística, que instala uma imagem substituindo toda uma explicação enfadonha, que a gente lê e pára surpreso, admirado — é privilégio de poucos.

[*Diário de Notícias*, Salvador, 18 out. 1963, p. 7.]

CINEASTA, DIRETOR TEATRAL E ESCRITOR OPINAM SOBRE *REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO*

Orlando Senna

Que defende, no fundo, Glauber Rocha em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*? Sem dúvida, o filme de autor, o filme que não necessite segredos comerciais e industriais para ser mostrado ao povo e antes de tudo, o filme que possa levar a este povo os seus problemas mais importantes. A clareza deste ponto de vista, em Glauber, faz do livro uma obra ao alcance de qualquer interessado, sem ser necessário que o leitor possua conhecimentos específicos. Um livro tão popular, como o filme que o seu autor defende. Está longe e esquecido aquele menino-Glauber que lançava frente aos olhos de intelectuais despreocupados da Província uma terminologia esotérica e carregada de um charme de difícil penetração. *Revisão...* se propõe a explicar, principalmente aos jovens, em que pé estão as coisas no reino do cinema nacional. Vale dizer, por outro lado, que a sua posição frente a Lima Barreto, a *Limite* de Mário Peixoto, e Walter Hugo Khoury, à Vera Cruz e ao *cinema novo* é uma posição aceita e defendida pelo que se convencionou chamar "a jovem crítica". Com muita razão, desde quando Glauber é um dos seus líderes.

Talvez a partida para um *cinema-verdade*, na defesa de Glauber, não esteja formulada em termos definitivos. Talvez Glauber ainda esteja em busca, ele mesmo, de

um alvo ideal frente aos caminhos apresentados pelo francês Jean Rouch. Mas o livro é, e isto jamais deixará de ser válido, também uma busca da verdade definitiva para os nossos cineastas, enquanto visão clara e profunda de uma realidade palpável. Glauber aborda esta realidade com violência e destrói os mitos que pretenderam, mesmo inconscientemente, marginalizá-la. Creio que o sentido polêmico de *Revisão...* (um cavalo-de-batalha de muita gente) vem justamente do fato dos mitos estarem vivos e ágeis. Mitos que se dispersam em idéias e atitudes e não só, forçosamente, em cineastas e filmes citados. Não seria natural, por exemplo, que Rubem Biáfora, Tambellini, Lima Barreto e outros ficassem calados frente a esta torrente de verdade. Está no papel de cada um deles, como sempre esteve, ir de encontro, com manifestos ou atos mais físicos, a todos aqueles que, como Glauber Rocha, sabem olhar uma circunstância. Ainda aqui, notamos que Glauber tem razão. *Revisão crítica do cinema brasileiro* está fadado a acender novas chamas, desde quando apagou muitas delas. O grande interesse do livro, todavia, é o fogo central.

Luiz Carlos Maciel

Como qualquer livro de ensaio, a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, deve ser analisado e julgado a partir da importância e da correção de sua tese central. Qualquer discussão, elogio ou ataque, que silenciar sobre esta estará marcada pela inconseqüência, pela irresponsabilidade ou pela desonestidade. Ou pelas três juntas, que é a maneira como geralmente andam. E a tese central do livro de Glauber toca o nervo da questão do cinema brasileiro. Ele nos mostra que o cinema de autor, livre dos anêmicos monstros industriais que tentamos criar no passado, do cerceamento da liberdade criadora e da boçalidade transformada em sistema por aventureiros e todas as origens que dominaram grande parte de nossa produção cinematográfica, é o único caminho artisticamente fértil e economicamente possível para o nosso cinema. Qualquer crítica séria que lhe pretenda negar o valor deve, antes de tudo, refutar esta tese. Qualquer elogio responsável, como o que me proponho fazer, deve aceitar sua correção fundamental.

A integridade violenta e sem concessões com que o livro foi escrito exige esta tomada de posição. Seu estilo polêmico não é um artifício literário: é a maneira mais clara, mais explícita e mais inequívoca de seu autor encostar o leitor contra a parede, diante de uma opção decisiva. Muitos grandes ensaístas já utilizaram o tapa e a ênfase quase absolutizadora dos seus problemas como a melhor maneira de obrigar o leitor a reconhecê-los como verdadeiros problemas, no trato dos quais toda conversa fiada é dispensável e prejudicial. Há momentos em que é, mesmo,

necessário que o tapa venha junto da explicação. São aqueles em que os verdadeiros problemas estão já sufocados pela mistificação. É este, sem dúvida, o caso de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro cujo principal propósito é a denúncia decidida da mistificação.

Os desmitificadores são sempre objeto de ataques em que a violência vazia procura substituir o critério. E Glauber Rocha, certamente, não terá seu livro poupado por eles. Mas isso, afinal, é inevitável e só comprova a eficiência de seu ataque na impostura. A *Revisão* não é apenas um bom livro: é um livro que exige uma escolha de campos e que acabará servindo, entre outras coisas, para revelar quantos escolheram o do oportunismo.

João Ubaldo Ribeiro

Não sou entendido em cinema e por essa razão, a minha opinião sobre o livro do Glauber não poderá ter valor igual ao parecer daqueles que estudam e acompanham o desenvolvimento do cinema, particularmente o cinema brasileiro. Contudo, não me furto a dar uma opinião, por duas razões: a) muita gente, que liga para cinema com um diletantismo bem maior do que o meu, está a dar opiniões por aí; b) há que considerar que o livro foi escrito diretamente para entendidos em cinema, ou, menos, cumpre uma função de esclarecimento e elucidação, perfeitamente apreensível pelo não iniciado nos mistérios da crítica ou do trabalho cinematográficos.

Acho o livro muito bom. Acho muito bom porque, até hoje, não havia sido sistematizado um estudo sobre o nosso cinema, visto, ao mesmo tempo, de dentro e de fora. Quero dizer visto por um cineasta que vive nos meandros da nossa complicada semi-indústria do cinema e visto por um intelectual cuja perspectiva é notoriamente aguda e sadia.

Muita gente — chateada pela malhação (que todo mundo faz à boca pequena, mas ninguém tem coragem de escrever) feita por Glauber Rocha. Sobre os pequenos "deuses" de nosso cinema — procura apontar diversos defeitos no livro, entre os quais, por exemplo, um "personalismo" ou "uma distorção pessoal" dos fatos. Isso é burrice na minha modesta opinião. Em primeiro lugar, num ensaio da natureza de *Revisão crítica* não há que se esperar o rigor científico (ou mesmo jornalístico), de quem descreve fatos imparciais. Claro que não. Se o livro de Glauber fosse despido de opiniões teria o seu valor reduzido e a sua contribuição minimizada. Ele vive o processo e, naturalmente, adjetiva o processo. Pode-se, sim, dizer-se que os pontos de vista de Glauber são discutíveis. Concordo, são discutíveis. Não por mim, que concordo com eles, mas por quem quer que discorde e queira discuti-los.

O que não acho muito decente é malhar o livro baseado em pequenos aspectos dele em esquecimento do autor, ou no seu conhecimento pessoal. O livro é o livro e deve ser olhado como livro, apenas. Acho o livro de Rocha muito bom. Acho que, exatamente porque é bom e importante, vem sendo tão badalado. A caravana continua passando: vem aí o segundo filme dele.

[*Diário de Notícias*, Salvador, 1963.]

O LIVRO DO GLAUBER

Antonio Lima

Pretensioso, porque tenta fazer a história de um movimento ainda em evolução, faccioso quando tenta defender realizações tão indefensáveis quanto quatro dos cinco episódios de *Cinco vezes favela*, mesmo assim, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, do baiano-cineasta-crítico Glauber Rocha é um livro fascinante, onde a aparente desorganização dos pensamentos do autor obriga o leitor a uma leitura atenta e por isso mesmo proveitosa. É um livro sobretudo perturbador. O leitor desavisado terá um desencanto maior. Verá filmes de que chegou a gostar, serem vingados com base, fundamentando-se o autor no "cinema brasileiro como expressão cultural", método pelo qual ele se dispõe a passar em revista os mais importantes títulos e autores.

Um travo de amargura quando fala de certos filmes e cineastas — que os menos avisados poderão tomar como despeito — um amor ao cinema que se transforma em obsessão — quando fala em *cinema novo* — em seu livro Glauber Rocha apresenta idéias bastante discutíveis, principalmente quando fala que a "missão única dos autores brasileiros, se é que subsistem como classe, é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas". Mas vamos por etapas.

Inicialmente uma questão que nos diz respeito muito de perto: as duas referências pouco lisonjeiras que ele faz — páginas 51 e 77 — da *Revista de Cinema*, primeira fase. Não tenho procuração dos antigos dirigentes da RC para a réplica, mas na proporção em que conhecia a *Revista de Cinema* — a única importante e de alto nível já feita no país não posso me calar ante tais insinuações. O que se depreende das ligeiras referências feitas pelo autor é que houve omissão da parte da crítica mineira, quanto ao problema do cinema brasileiro que então se iniciava. Pura invenção. Se nas páginas da RC os críticos discutiam "forma e conteúdo, argumento e roteiro, corte e montagem e invocavam a todo o instante o lirismo de Croce", como

diz o sr. Glauber Rocha, é porque são esses os pontos fundamentais do cinema. As discussões frutificaram e, se em Minas ainda não há um ambiente de produção de filmes como na Bahia, duvido que lá haja uma intelectualidade crítica e uma elite de espectadores como há em Belo Horizonte.

Esse é um dos grandes males da ótica glauberiana: alguns fatos são vistos desfocados, de certo modo desvirtuados, tudo girando em torno de uma problemática que é mais do autor que da própria posição da crítica, que ele engraçadamente chama de "sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas" e "começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*. Glauber muito se enganou e só um trabalho de Moisés Kendler sobre *Bahia de Todos os Santos* — publicado no primeiro número de *Claquete - Cinema em Revista* — prova a injustiça do pensamento do autor de *Barravento*. Poderia ir mais longe nesse assunto, mas por enquanto gostaria de salientar apenas que, enquanto o autor vê os filmes do *cinema novo* com atitudes paternalistas — afinal ele é o pai do movimento — devo admitir que o papel da crítica mineira foi desempenhado a contento: é preciso exigir-se mesmo e julgar com severidade. Do contrário há o perigo de se endeusar falsos valores.

Merece destaque o último capítulo do livro *Economia e técnica*. Verdadeiro manifesto à Nação sobre os problemas do cinema brasileiro, é um documento dos mais vibrantes a favor de nossa cultura cinematográfica. Nele Glauber Rocha fixa as providências a serem tomadas em defesa de nosso patrimônio artístico, face a omissão dos governos, e de órgãos por ele criados, surgindo o GEICINE como "mais um órgão", que até hoje nada resolveu. No mais, é o estilo brilhante do autor, com frases tão belas como estes dois exemplos: "É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema". "Vanja Orico canta *Lua bonita* e *Sodade*, na postura de boate, iluminada pelas chamas da fogueira, enquanto Milton Ribeiro e Alberto Ruschel se medem no amor pela mulher. Quando, lá pelas tantas, Vanja canta *Os olhos da cobra-verde*, o versinho vai cair exatamente em cima do super-primeiro-plano dos olhos de Alberto Rushcel!"

[*Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 out. 1963.]

OBSERVAÇÕES SOBRE *REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO*, DE GLAUBER ROCHA

Ronald F. Monteiro

"A cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal... No campo da bibliografia, salvo os livros de Cavalcanti, *Filme e realidade*, e Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, conta-se apenas com duas ou três traduções de obras mais famosas..." (G. Rocha, in: *Revisão crítica do cinema brasileiro*).

É pois com duplo motivo de júbilo que surge este livro de Glauber Rocha. De sua leitura revela-se, primeiramente, o estabelecimento de contato com um autor moderno, que pensa em cinema em termos atuais, como sendo, primordialmente, um movimento de idéias que se traduz pela dinâmica das imagens visuais e sonoras e, não, partindo da primazia destas (característica de um cinema academizante). Uma visão adulta, portanto, de um fenômeno (*cinema brasileiro*) que ainda é considerado inexistente por alguns.

Na afirmação não há a preocupação de encômios laudatórios. De fato, a aludida posição do autor não se faz sem contradições, exageros e facciosismo adjetivos.

Adotando a "política dos autores" de forma radical e radicalizada ainda mais pela ideologia em que se define, Glauber, sem distinguir precisamente filme-espetáculo de filme comercial (o que lhe valerá a seguir contradições aparentes, crítica, em capítulos sucessivos, os principais autores do cinema brasileiro, não sem puxar a brasa para a sua sardinha). Verdade é que, com extrema habilidade, graças à lucidez de suas assertivas e, principalmente, à vulneralibilidade do material atacado. Os capítulos se sucedem, alternados primeiramente em capítulo-defesa, capítulo-rejeição, para, em seguida, comporem as duas posições em um só e, finalmente, nos três últimos, consolidarem a defesa do *cinema novo* que conclui na crítica à situação técnica e econômica e na dedicação do caminho a seguir.

Um espírito crítico agudamente perspicaz e impiedoso fornece aos capítulos e itens-rejeição, especialmente na fase histórica, ampla superioridade. Por força mesma dessa peculiaridade que, inclusive nas defesas, exige as escusas daquilo que o crítico não soube aceitar. Assim é que a demolição (valiosa) de Mário Peixoto, Lima Barreto, Vera Cruz e Khouri impõe-se à defesa de Mauro e dos Independentes dos 50. Que as defesas sectárias se caracterizem pela indefinição (movimento baiano, Cavalcanti na Europa, Viany-diretor, *Cinco vezes favela*), é razoável; mas por que mitigar os valores de Humberto Mauro, p. ex., com excusadas revelações de falhas menores? A justificação dos pequenos defeitos, além de aumentar-lhes a importância, reduz a objetividade das críticas mais severas — algumas solidamente fundamentadas — pela contradição.

Ainda na fase histórica, as lacunas (devidas, provavelmente ao desconhecimento das obras), impedem uma apreciação mais segura. Assim; no capítulo dedicado a Mauro, o abandono dos filmes longos complementadores do estilo de *Ganga bruta* (p. ex., *Tesouro perdido*, *Favela dos meus amores* e, especialmente, *O canto da saudade*); Cavalcanti no Brasil, sem *Simão, o caolho*; *O comprador de fazendas* (a melhor das italianices e, não obstante, com todas as características negativas de surto); o capítulo excessivamente longo sobre Mário Peixoto, expondo, inclusive uma crítica, hoje ingratíssima, de Octavio de Faria (quando bastavam o comentário de Paulo Emílio do início e as considerações finais). Além de omissões totais a autores secundários, que o realce a Mário Peixoto (se ninguém viu, que importância negativa pode ter?), e outros (C. A. Souza Barros, Burle, irmãos Santos Pereira, etc.) agrava.

Já na focalização do cinema atual percebe-se um maior assenhoreamento da questão. A análise criteriosa se manifesta mais objetivamente, o trabalho ganha em densidade, embora registre alguns momentos tendenciosos. Assim, não parece Glauber o mesmo crítico lúcido da demolição da fase Vera Cruz, quando examina o surto baiano (que pelos desvios da industrialização de alguns artistas e comercialização dos temas, poderá trazer conseqüências prejudiciais), omitindo-se desses perigos. Creio, inclusive, tratar-se, isso sim, de posição deliberadamente pró, nunca falta de visão, a exclusão dos receios quanto ao futuro de certa facção do movimento novo.

Concluindo sem esgotar (o livro pediria várias laudas), as anotações detalhadas das falhas denotam, principalmente, a qualidade do conjunto, que impõe essas anotações. Uma obra vulgar jamais justificaria observações semelhantes. Na verdade, apesar do aspecto de obra escrita apressadamente (alguns erros de concordância) e dentro dos inconvenientes de uma tomada de posição extremada, o autor obtém um máximo de objetividade, ultrapassando os limites de uma visão pessoal do problema, para fornecer-lhe um dado crítico, quase sempre válido e muitas vezes importante, graças ao caráter revisionista.

Nota endereçada aos leitores que conhecem o autor:
No primeiro parágrafo do livro, após a frase indicada no início destas notas, Glauber Rocha afirma "[...] inexiste uma revista de importância informativa, crítica ou teórica". Dentro da modéstia que caracteriza a *Revista de Cultura Cinematográfica*, indaga-se: nem ao menos informativa?

[*Revista de Cultura Cinematográfica* (36), Belo Horizonte, set. dez. 1963.]

CINEMA EM REVISÃO

Walmir Ayala

Há pouco tempo comentávamos aqui a ausência de uma bibliografia básica e mínima sobre o cinema nacional. Talvez porque o nosso cinema até então, e salvo alguns exemplos excepcionais e ilhados, não passava de boa intenção frustrada e mínima e de muita exploração do mau gosto em função do circunstancial, do fácil e da chanchada. Com o advento do possivelmente chamado *cinema novo*, que cresce e se justifica mais por ser um movimento coeso, ativo, global e jovem, abriram-se as perspectivas para a visão de uma arte cinematográfica nas condições e características de que dispomos, com uma visão cada vez mais livre do convencional em função de uma verdade propaladamente social. Seja. O importante é que, aos poucos, vamos vendo mesmo o cinema passar rapidamente de simples registro social à obra de arte (vide *Vidas secas*). Vamos vendo o interesse da literatura pelo cinema e vice-versa. Vamos vendo a formação genesíaca de uma linguagem autônoma, equivalente à do nosso melhor romance (de honrosa tradição) e da nossa mais cálida poesia. Isto podemos deduzir da soma das últimas experiências realizadas dentro do movimento cinematográfico brasileiro, com heroísmo e luta, com o dinamismo indispensável a um meio de expressão que depende de equipes heterogêneas e normalmente corrompidas em sua longa sucessão de desastres e equívocos. Cinema de hoje, no Brasil, como reeducação e cultura, dentro dos cenários e nas platéias, instrumento visual que ilumina o homem em sua passagem por uma determinada terra, num determinado momento.

Passando à bibliografia, como sinal deste momento vital e vitorioso, tivemos o lançamento pela Civilização Brasileira, de um volume do jovem cineasta Glauber Rocha, com o título de *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Título pretensioso, mas... desconfiemos sempre dos jovens de talento e ao mesmo tempo demasiado modestos. A modéstia é, normalmente, uma desculpa da incompetência. Conhecemos há anos este jovem baiano de expressão em que a seriedade debanda para a bossa telúrica, onde um sorriso maleável esconde uma estrutura de golpes de inteligência, em que um falar pouco, por vezes, aureola um jeito de observar, pesar e assimilar. Sobretudo lançado a este nomadismo luxuoso do caráter baiano, em que a alma parece mesmo comungar num mesmo horizonte de sol e demônio. Assim, sem modéstia, com inteligência, com o andamento felino e sem pausa, Glauber Rocha impregnou-se de uma vocação inegável, trabalhou, viu, discutiu e nos dá, em volume, a sua revisão. O livro é adulto, agressivo, construtivo e lúcido. Em princípio nos elucida para um ponto que há pouco abordávamos falando do "novo romance"

no mundo, e suas relações com o *cinema novo* (vide ensaio "O novo romance brasileiro", in *Cadernos brasileiros*). Ao que parece, e isto nos empolgava, chegamos num ponto de encontro entre a linguagem da ficção literária e a do cinema, o ponto exato em que o mundo dá a motivação no centro exato, à mesma distância do romancista e do diretor de cinema, o que, muitas vezes, deixava transparecer no diretor um autêntico romancista, com recursos de narrativa visual à altura dos mais categorizados escritores do mundo. Outra não é área, por exemplo, de um Antonioni, de um Visconti etc. Glauber Rocha esclarece muito disso, possivelmente vem ao nosso encontro, ainda que o nosso ponto de vista fosse exclusivamente de ordem estética. Mas vejamos o que diz no início do livro: "Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o 'método do autor' para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. Neste campo, no conflito de um revolucionário comunista como Eisenstein ou de um poeta surrealista como Jean Vigo, entre todas as contradições econômicas e políticas do processo social. Se o cinema comercial é a tradição, o cinema do autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um 'autor' como 'revolucionário', porque a condição de autor é um substantivo totalizante".

Certamente não entendemos a totalidade da divergência entre espírito revolucionário e tradição, a não ser que encaremos tradição como enraizamento no que há de pior, e o próprio livro de Glauber é a negativa disso, atentando e defendendo violentamente uma tradição cinematográfica via Humberto Mauro, Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto etc. E defender aqui no sentido de incorporar, com crítica severa, toda uma continuidade de trabalho honesto, e por vezes espantosamente atual, com raízes da década de 30.

Mas o ponto de vista é sumamente saudável, mesmo quando se destorça com experiências que, na época, nos pareceram de grande dignidade como é o caso de *Floradas na serra*. Ainda assim, queremos nos cingir simplesmente ao plano de espectador mais ou menos exigente, e não tiramos ao *expert*, ao escafandrista e criador Glauber Rocha, a arena de sua quase tirânica, posto que generosa, juventude.

As situações e contingências forjam certas palavras que, de repetidas e usadas inadequadamente, perdem seu valor. É o caso da expressão "reacionário", nos ensaios de Glauber Rocha. A sua preocupação com esta categoria de agentes beira a obsessão... Faz-me lembrar, exatamente nesta delirante e efervescente colméia do *cinema novo*, outra palavra desgastada e quase anedótica em sua desfiguração. Esta palavra é "genial". A todo o momento a escutamos — um achado, uma iluminação, uma frase musical, uma tomada, às vezes simplesmen-

te uma intenção. E de tal forma tudo fica sendo genial que já não sabemos classificar o talento sólido e visível. Assim com a palavra "reacionário". Como caracterizaremos o verdadeiro reacionário?

Mas prosseguimos e o livro nos desperta interesse da primeira à última linha. Todo o conceito é profundamente modesto, toda a dedução é produto de uma prática, de um mergulho dramático. Toda a agressão é uma arma certa contra uma ameaça certa. E a perspectiva não pode ser mais negada.

Com o correr do ensaio vamos abrangendo um ponto de vista lúcido em que o nosso gostar ou não gostar, não tem a menor importância. E a defesa de *Bahia de Todos os Santos*, por exemplo, filme que encontramos detestável, assume sua posição. Então Glauber Rocha nos obriga a uma revisão, também, do nosso ponto de vista que procura em cada filme um "objeto", e que nos levaria a encarar, voltando ao assunto, *Floradas na serra*, uma obra-prima ao lado de *Bahia de Todos os Santos*. Mas atentamos para a decorrência histórica do cinema aqui, que deflagrou necessariamente no extraordinário sangue vivo que estamos vendo fluir, impossível já de ser sequer detido. E tudo se explica no longo capítulo sobre o *cinema novo*, o nosso, que G.R. expõe como um mapa de trabalho, com acidentes bem definidos e de curiosa expressão, como é o caso da insistência sobre a figura do jovem cineasta Joaquim Pedro, elevada a uma posição que nos parece a mais livre e alia nesta mineração em que cultura, deslumbramento, política e vocação se mesclam à procura de uma imagem lisível. E como este, tantos nomes e intenções coligidos com o carinho enérgico de um pesquisador no gabinete e no campo de ação, voz acesa na vanguarda de um movimento que veio salvar o cinema brasileiro do obscurantismo e da decadência. Com este livro de Glauber Rocha muita coisa ficou clara, um imenso panorama se desdobrou e uma grande esperança nos assalta: porque um verdadeiro exército está a postos na defesa de um depoimento que recomponha o homem em sua medida cotidiana, e pela fidelidade o preserva historicamente. Que este volume, como um sinal, não estanque a medida do debate que se faz necessário através de uma bibliografia cinematográfica urgente. Que a sua vitalidade sirva de incentivo.

[*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1963. Folhetim.]

CRÍTICA AO CINEMA

Assis Brasil

No processo que se convencionou chamar de Revolução Brasileira, há naturalmente atitudes, pronunciamentos, publicações, livros, que trazem, sem dúvida, sua colaboração, sem trair com dogmatismos a realidade brasileira. O livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Civilização Brasileira), é útil e oportuno, embora seu caráter não tanto polêmico, mas discursivo. De fato as idéias esposadas nesse livro obedecem, na maioria das vezes, a uma posição pessoal, a uma visão pessoal do fenômeno cinema no Brasil. À margem de seu lado histórico, montou Glauber Rocha a câmera crítica de sua atividade de cineasta, passando a analisar e a estudar filmes e autores de *cinema*, sob um critério que se convencionou chamar hoje de "posição progressista". Aqui é onde, e apenas, sentimos a limitação da análise de Glauber Rocha.

Podemos separar na *Revisão crítica* duas atitudes que, sem representarem uma incoerência do revisor, podem mostrar que ora Glauber vê o cinema (o muito bem-apanhado estudo sobre Lima Barreto) em seu aspecto cultural, ora sob seu aspecto ideológico (Walter Hugo Khoury). O que não o impede, aplicando o lugar-comum de uma terminologia conhecida, de chamar Lima Barreto de reacionário. Assim, historicamente, o livro tem sua oportunidade, pois ali estão registrados, às vezes com veemência, o cinema brasileiro em seus acertos e erros. Como se trata, como a literatura, de um meio de expressão que procura a sua autonomia e sua expressão brasileira, é passível de análises e interpretações, que sem dúvida alguma não tem nada a ver com a estética, que somente a pode situar como fenômeno cultural.

A denúncia dos "chanchadeiros" e de um típico cinema comercial, é o que há de mais positivo na *Revisão crítica* de Glauber. O fenômeno do cinema paulista está muito bem-jogado. Cremos que o idealismo do autor, para um *cinema-verdade*, é responsável por alguns exageros. *Três cabras de Lampião* é um filme indefensável sob qualquer ponto de vista. Roteiro fraco, diálogo limitado, cinema miúdo e acomodado; não vemos "verdade" alguma naquela prostituta à Hollywood; quem é do Norte sabe o tipo de prostituta que aquela sociedade gera. Outro filme que nos parece Glauber Rocha ter aplicado a sua "medida" interpretativa, sem grande consistência, é *Porto das Caixas*. Não interessa saber que Saraceni "concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais". Neste filme temos de fato "o amor e a miséria".

Observa o autor que "a mulher concentra no marido velho e sujo a imagem absoluta da miséria que precisa ser exterminada". Aqui está a questão de todas as expressões artísticas do Brasil: as intenções são ótimas, os resultados quase sempre

são falhos. Glauber, em relação a *Porto das Caixas* fala em *Angústia* de Graciliano Ramos. Sim, o que de fato falta a este filme é a "atmosfera-verdade" de angústia, para que o argumento, péssimo, o diálogo, por vezes suficiente, e a interpretação, primária, se situassem sob o mesmo halo, sob o mesmo clima. O marido nem é a metáfora da miséria, nem a mulher é a foice (ou machado) que surge para liquidá-la.

[*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1963.]

REVISÃO CRÍTICA

Assis Brasil

(Por ter sido truncado em sua parte essencial, republicamos hoje nosso artigo sobre o livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, salientando que, para os que vivem "por dentro" do jornal, é comum alguma discrepância de ordem técnica. Infelizmente um ou outro cronista neófito levanta de vez em quando o véu de sua má-fé).

No processo que se convencionou chamar de Revolução Brasileira, há naturalmente atitudes, pronunciamentos, publicações, livros, que trazem, sem dúvida, sua colaboração, sem trair com dogmatismos a realidade brasileira. O livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Civilização Brasileira), é útil e oportuno, embora seu caráter não tanto polêmico, mas discursivo. De fato as idéias esposadas nesse livro obedecem, na maioria das vezes, a uma posição pessoal, a uma visão pessoal do fenômeno cinema no Brasil. À margem de seu lado histórico, montou Glauber Rocha a câmera crítica de sua atividade de cineasta, passando a analisar e a estudar filmes e autores de *cinema*, sob um critério que se convencionou chamar hoje de "posição progressista". Aqui é onde, e apenas, sentimos a limitação da análise de Glauber Rocha.

Podemos separar na *Revisão crítica* duas atitudes que, sem representarem uma incoerência do revisor, podem mostrar que ora Glauber vê o cinema (o muito bem-apanhado estudo sobre Lima Barreto) em seu aspecto cultural, ora sob seu aspecto ideológico (Hugo Khoury). O que não o impede, aplicando o lugar-comum de uma terminologia conhecida, de chamar Lima Barreto de reacionário. Assim, historicamente, o livro tem sua oportunidade, pois ali estão registrados, às vezes com veemência, o cinema brasileiro em seus acertos e erros. Como se trata, como a literatura, de um meio de expressão que procura a sua autonomia e sua expressão brasileira, é passí-

vel de análises e interpretações, que sem dúvida alguma não tem nada a ver com a estética, que somente a pode situar como fenômeno cultural. A denúncia dos "chanchadeiros" e de um típico cinema comercial é o que há de mais positivo na *Revisão crítica* de Glauber. O fenômeno do cinema paulista está muito bem-jogado. Cremos que o idealismo do autor, para um *cinema-verdade*, é responsável por alguns exageros. *Três cabras de Lampião* é um filme indefensável sob qualquer ponto de vista. Roteiro fraco, diálogo limitado, cinema miúdo e acomodado: não vemos "verdade" alguma naquela prostituta à Hollywood; quem é do Norte sabe o tipo de prostituta que aquela sociedade gera. Outro filme que nos parece Glauber Rocha ter aplicado a sua "medida" interpretativa, sem grande consistência, é *Porto das Caixas*. Não interessa saber que Saraceni "concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais". Neste filme temos de fato "o amor e a miséria".

Observa o autor que "a mulher concentra no marido velho e sujo a imagem absoluta da miséria que precisa ser exterminada". Aqui está a questão de todas as expressões artísticas do Brasil: as intenções são ótimas, os resultados quase sempre são falhos. Glauber, em relação a *Porto das Caixas* fala em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Sim, o que de fato falta a esse filme é a "atmosfera-verdade" de angústia, para que o argumento, péssimo, o diálogo, por vezes suficiente, e a interpretação, primária, se situassem sob o mesmo halo, sob o mesmo clima. O marido nem é a metáfora da miséria, nem a mulher é a foice (ou machado) que surge para liquidá-la. Embora as vacilações em seguir um "tônus" único em sua apreciação crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha contribui, com seu livro, para o ponto de partida sério a uma bibliografia cinematográfica nacional.

[*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1963. Artigo também publicado in: *Diário de Notícias*, Salvador, 17 nov. 1963. Suplemento.]

O FURACÃO GLAUBER

Armindo Blanco

Há notícias de que se faz cinema na Bahia. Os cariocas labutam sem descanso e chega a ser espantoso isto de se plantar filme virgem na fazenda do sr. Harry Stone e sair obra asseada, às vezes tão saborosa e bonita como fruta-do-conde. Em São Paulo, os projetos fervilham, embora não haja aqui, como no Rio, um Zé Luís Magalhães Lins, de burras abertas aos que não têm miolo mole. Verdadeiramente, isto tudo é um mi-

lagre. Um milagre da vontade de não morrer sentado, de desafiar os tentáculos do truste e suas cabeças-de-ponte nativas, de provar que o bom do Marcorelles não estava totalmente biruta quando disse que o Brasil tem "o melhor cinema potencial do mundo". A lista dos filmes nossos que estão no forno, na moviola ou na fila, chega a ser impressionante. E está pintando coisa boa entre alguns abacaxis feitos expressamente para honrar a marca da tradição. Todos temos as maiores esperanças na fita do Alex (*Sol sobre a lama*), aguardamos confiantes a redenção de Ruy Guerra (*Os fuzis*), esperamos que desta vez o Diegues chute em gol com *Ganga Zumba*. Nesse entretanto, o livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, é um furacão que vem sacudir pateticamente as estruturas em mudança. Glauber é baiano, mas odeia a retórica de Rui, o condoreirismo de Castro Alves. Não poupa, sequer, os companheiros de viagem (os também baianos Rex Schindler e Roberto Pires). Reduz tudo ao fenômeno Humberto Mauro, o pioneiro-burocrata, o gênio das mangas de alpaca. Ali está a linfa que escapou aos detritos da frustrada industrialização, aos sonhos de grandeza dos gringos da imperial Vera Cruz ou às explosões de cabotinismo delirante do formidando Lima Barreto. E o tão falado *Limite*, de Mário Peixoto? Não vi e não gostei. E o Fernando de Barros? Um Sternberg de *Entre Douro e Minho*, azeite falsificado com óleo de mendobi para exportação em latinhas bacanas com a Cruz de Cristo. Mas há o *realismo carioca*; há o Nelson Pereira dos Santos, há uns dois ou três que manjaram que o negócio é Humberto Mauro. E viva Zé Luís Magalhães Lins, que solta a gaita para se fazer o cinema de autor, essa mágica dos novos tempos revolucionários que dispensa tudo o que a técnica inventou. Nada de aparelhos complicados (grua é besteira, refletor dá até tremedeira na vista). Nada de polimentos catitas, de cenários construídos em estúdio, de Cacilda Becker fazendo olho de jacaré e miando, em tom de dama das camélias do Tucuruvi: "Eu te amo... eu te amo... eu te amo!". A ordem é: câmera na mão e procura da autenticidade. Antes foi o caos. Agora é a harmonia luminosa do *cinema novo*, sem Ronald Golias, sem Renata Fronzi, sem Oscarito, sem Jardel Jercolis, sem os desvios teológicos do Anselmo Duarte, que sabe com quantos paus se faz uma canoa, mas mete os pés pelas mãos no adro da igreja. Acabou a macumba e o terreiro está uma belezoca de tão limpo. Não sobrou nem uma pena de galo, nem um pingo de cachaça no fundo das botelhas arquivadas a um canto. O novo profeta é Glauber Rocha. Ei-lo fazendo ribombar a sua voz terrível, ameaçando os prevaricadores com todas as maldições do inferno (Lima Barreto? É um fascista). Companheiros da Cinemateca: me arrangem logo uma exibição das fitas do Humberto Mauro. Quero aderir já antes que o dedo do profeta me descubra e me reduza a cisco.

[*Última Hora*, São Paulo, 9 nov. 1963, p. 6.]

O GOL DE GLAUBER

Rudá Andrade

Revisão crítica do cinema brasileiro é o título errado do livro certo de Glauber Rocha. Iniciemos colocando os pingos nos is quanto à nova geração, entre os quais Glauber é figura proeminente. Não seria difícil estabelecer todo um grupo que atualmente lidera e conduz o cinema brasileiro a uma emancipação completa no seu sentido cultural. Trata-se do grupo que, tendo como ponto de encontro o Laboratório Líder no Rio, extrava-se e identifica-se em outros pontos do país. São os personagens principais do livro de Glauber. São jovens. Mas são, simplesmente, as pessoas mais conscientes e responsáveis do nosso cinema. Se errados estão seus inimigos ao lhes chamar "moleques", mais errados estão seus amigos e admiradores mais velhos ao lhes dar nome de "meninos" ou mesmo "jovens". São revolucionários. É o mesmo que chamar Fidel, antes, durante ou depois da revolução, de menino. Suas instabilidades, suas improvisações, não são inquietudes adolescentes, mas sim reflexo de um inconformismo sadio, uma atitude de luta séria contra a podre situação de gente que aborta cangaceiros deformados ou masturbações estilísticas loucas, que só servem para aprofundar e desenvolver a porcentagem de inconsciência das nossas populações urbanas. Filmes-crimes, a que, para completar a ficha técnica, só falta Lacerda de produtor. Contra isso, esses homens colocam em ação sua capacidade criativa. Partem da estaca zero, porque tudo é contra: do poder econômico à mentalidade intelectual burguesa que domina as instituições estabelecidas. Suas armas são evidentemente deficientes, mas estão amparadas por grandes aspirações sociais e pelo povo. E assim, da mesma forma que as revoluções populares conseguem vitórias com bombas improvisadas, os nossos grandes homens do cinema estão chegando e vencendo com qualquer câmera, com qualquer película, em qualquer laboratório. Estão construindo, estão fazendo a revolução.

Do ponto de vista acadêmico, o livro de Glauber é criticável. Mas quem daqueles que participam da luta pela emancipação cultural do povo brasileiro tem tempo hoje para fazer academia? E que loucura é essa de se querer fazer um livro sobre cinema brasileiro com profundas análises estéticas e históricas, se nem tem cinema brasileiro? Tem alguns filmes. Dez, vinte, que mereçam análises, mas são tão poucos que dificilmente podem ser colocados como fenômeno conjunto e de influência. O restante da filmografia brasileira só serve para análises histórico-sociológicas. Para isso há tempo no futuro. Atualmente só interessa livro-contribuição que sirva para o movimento de emancipação cultural do cinema brasileiro. O livro de Glauber é um desses, o primeiro.

Façam-se reservas quanto a alguns conceitos pouco ou mal desenvolvidos, ou certas deformações concernentes à problemática internacional que deveria servir de base teórica para as afirmações contidas no livro. Que se critique ou aprofunde esses problemas. É bom.. Mas essas falhas não diminuem o livro porque, mesmo que ele parta de certos princípios teóricos frágeis, chega ao resultado certo. O importante é que Glauber dá menos importância a *Ravina* que a *Vadiação*, de Robatto Filho, que é um filme insignificante, mas livre do sistema industrial e comercial comprometido com o reacionarismo. Se Glauber não consegue estabelecer um sólido esquema teórico para sustentar suas opiniões, consegue, por outro lado, uma grande coerência em todas as suas observações que, juntamente com um estilo brilhante e nervoso, atingem o leitor e transmitem, na pior das hipóteses, a necessidade de se transformar o nosso panorama cinematográfico, tendo como partida o movimento independente, autêntico, brasileiro e revolucionário. Nesse sentido o livro de Glauber é mais política e criativa do que analítica ou crítica. Não diz tão alto, mas em certo aspecto diz tanto quanto disse *Barravento*, pois, como o filme, o livro é uma contribuição fundamental para a emancipação do cinema brasileiro. Se cometeu algumas injustiças, paciência: não é uma enciclopédia de consulta; é um livro que se pega, se lê até o fim como se fosse novela. Guarda-se o livro e aprendeu-se uma idéia.

[*Última Hora*, São Paulo, 9 nov. 1963, p. 7.]

DEBATE SOBRE *REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO*

A editora Civilização Brasileira acaba de publicar um livro intitulado *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, diretor de *Barravento* e de *Deus e o diabo na terra do sol*. Em função das polêmicas suscitadas pelo livro, a *Última Hora* e a Fundação Cinemateca Brasileira promoveram um debate, ao qual estiveram presentes: Lucila Ribeiro e Cecília Guarnieri (da Cinemateca), Paulo Emílio Salles Gomes (conservador da Cinemateca), Roberto Santos (diretor e presidente do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica), Álvaro Bittencourt (livreiro), Jean-Claude Bernardet (crítico) e Maurice Capovilla (documentarista). As opiniões emitidas durante esse debate exprimem somente o pensamento das pessoas presentes, e, não uma tomada de posição de um grupo ou de uma instituição.

NÃO É REVISÃO

Lucila— Acho em primeiro lugar que o livro de G. R., sobretudo, não é uma revisão crítica, nem uma interpretação de dados, nem uma análise de fatos: é uma primeira tomada de posição, uma visão da situação do cinema no Brasil, de alguém pessoalmente engajado nessa situação, e em função desse engajamento. Daí decorre que, nos capítulos que precedem a parte sobre o *cinema novo*, G. R. não diz quase nada: afinal, esses capítulos poderiam ser resumidos em poucas páginas. Se G. R. parece apressado, contraditório, taxativo, é porque na verdade não interessa fazer uma metódica análise imparcial: a única coisa que interessa é uma tomada de posição, uma primeira definição de atitude. Me parece também que, exprimindo essa sua visão com a violência de quem é dono da verdade, xingando e elogiando rasgadamente, G. R. vem forçar muita gente a definir-se, a fazer as suas respectivas tomadas de posição, a discutir a tão discutível teoria de "cinema de autor". Acho que é isso que nós estamos fazendo aqui. E isso é um aspecto positivo da publicação do livro.

TOMAR POSIÇÃO

Cecília — Li o livro do G. R. duas vezes, a primeira, como só li um único livro antes: *Os três mosqueteiros*; apaixonadamente, como um grande livro de aventuras. E me pergunto se não será esse um dos seus aspectos positivos — de traduzir em termos de aventura a "saguinha" do cinema brasileiro. Acho o livro extremamente vitalizante. É arbitrário, é pessoal, é maluco, é deformado — mas deformado num sentido que acho esplêndido, de obrigar a gente a tomar uma posição. Obriga a um salto qualitativo, empurra pela garganta da gente abaixo a inelutabilidade de uma definição. E eu acho muito mais interessante nesse momento um livro como o de G. R., do que uma verdadeira "revisão crítica" acadêmica, imparcial e equilibrada, nos moldes de todas as revisões críticas que se fazem desde os tempos das tábuas de Moisés. Agora, o que a gente podia discutir de mais importante, era o conflito que acho básico: partir prá louca? ou usar, dentro da estrutura que nos limita, os elementos que essa própria estrutura pode nos oferecer? Creio que a própria posição do grupo que faz cinema no Rio é uma resposta: teoricamente (e o livro de G. R. é um documento disso) revolução permanente, guerra de guerrilhas, coquetéis molotov em cima da indústria; na prática, aliança com a burguesia: Zé Magalhães Lins que o diga.

BATE-BOCA NÃO

Roberto — Embora se acredite que doce-de-abóbora não dê chumbo para canhão, é de nossa condição de subdesenvolvidos, queimar pestanas, fazer possíveis e im-

possíveis e tentar a transformação. Daí, minha presença neste debate. Daí, também, a série de considerações apontadas para o encaminhamento de uma discussão acerca do livro de G. R. Analisar, esmiuçadamente, o livro de G. R., considerando de maneira mais ou menos estanque os conceitos nele emitidos, poderá ser, evidentemente, a posição que mais se preste a um debate acalorado, cheio de paixão e brilho. Como acredito, porém, que esta reunião pretenda ser objetiva e determinar algumas resultantes concretas, solicitaria em primeiro lugar, antes de qualquer outra coisa, que se desmarcassem as páginas e as indicações, porventura feitas no livro de nosso companheiro G. R., e que os ataques e xingações, ou as defesas ardorosas, naturalmente, armazenadas para este debate, fossem dentro do possível substituídas por análises frias, impessoais, e porque não dizer, até calculistas. O bate-boca ruidoso, a ser provocado pela publicação desse livro (texto transcrito da contracapa), não pode e nem deve encontrar acolhida entre aqueles que vêm lutando para fazer dos problemas-reivindicações do cinema brasileiro, o denominador comum, necessário a uma unificação de forças. O bate-boca ruidoso, aguardado pelos editores, e provavelmente mesmo pelo autor, não deve e nem pode ter acolhida entre aqueles que vêm tentando mostrar o inoportuno e o inócuo de se travar, dentro do reduzido contingente do cinema brasileiro, uma "batalha de idéias", quando mais não fosse, pela desagregação e rivalidades que ela determina. Não pretendo com isto, sugerir uma posição pacífica e transigente; muito pelo contrário, despertar uma posição consciente e combativa em relação aos verdadeiros problemas do cinema brasileiro. Aderir e participar de uma "batalha de idéias", seria, dentro da atual contingência de nosso cinema, aderir a um processo de divisão e rompimento, útil, bastante útil, aos que tentam nos entravar; e além do mais, figurar conscientemente numa posição, válida neste momento, apenas para os representantes de uma burguesia desprovida totalmente de todas aquelas preocupações que nos são vitais. A época das revoluções artísticas já passou. Passou há muito tempo. Incentivá-las, equivaleria, mesmo que não o desejássemos, a assumir uma posição retrógrada: uma posição que acima de qualquer outra coisa, alargaria as perspectivas e as possibilidades de um cinema de elite, condenável, atualmente, por sua rigidez e estreiteza. Pois bem: de olhada larga, ampla, pode-se distinguir no livro de G. R. a abordagem, ou melhor, a tentativa de abordagem sobre dois terrenos: senão perfeitamente definidos, pelo menos bem visíveis em todo o decorrer dos diversos capítulos que o compõem.

O primeiro terreno: aquele em que se defende, intransigentemente de maneira acirrada até, a legitimidade de um cinema de autor, pregando-se, em conseqüência, o repúdio total ao cinema brasileiro comercial, industrializado. O segundo terreno: aquele em que se polemiza e se reivindicam as soluções necessárias à consolida-

ção e implantação do cinema brasileiro comercial, industrializado, isto é, do cinema que se faz necessário exterminar, quando se defende o cinema de autor. O Brasil, talvez por condições especiais, permitiu e vem permitindo, com grande largueza e generosidade, a reformulação de conceitos, posições, interpretações, de tudo enfim. Daí não se poder nem dever estranhar a identificação surgida entre as noções de contradição e incoerência, por exemplo; e de ideologia e moralismo, para citar outro exemplo, este também em bastante evidência e em adiantado processo de mesclagem. Justificadas, portanto, estas identificações — graças às condições especiais em que se desenvolve o processo da realidade brasileira, cá pra nós, pouco conhecida dos que vêm tentando retratá-la ou interpretá-la no cinema — quase nada restaria a falar, então, sobre o lamentável equívoco que é o livro de G. R. É lamentável, apenas, porque anacrônico — fica aqui a ressalva a fim de atenuar prováveis explosões de cólera de extemporâneos seguidores da Semana de Arte Moderna de 1922. Acredito, porém, e deixo isto bem frisado, que ainda assim, valerá a pena aprofundar as apreciações feitas por G. R. em relação a um cinema de autor e ao cinema brasileiro comercial, com o intuito único de situá-las entre aqueles problemas e reivindicações que considero fundamentais ao desenvolvimento e à unidade do cinema brasileiro. E é, então, a respeito da aparente contradição existente entre estes dois tipos de cinema, defendido ardorosamente um, e reivindicado outro, pelo companheiro G. R., que eu desejaria encaminhar este debate. Não sem antes deixar bem firmada uma proposição que me parece bastante útil ao diálogo a ser travado, e também bastante impossível de ser refutada por quaisquer dos presentes e ausentes do cinema brasileiro, isto é, a de que tanto o cinema de autor, como o cinema comercial e industrializado, são ambos produtos legítimos, bem característicos, da aplicação de um dos dogmas mais ardorosamente defendidos pela sociedade capitalista: a livre iniciativa. Daí, inevitavelmente, por menos que desejemos, seremos obrigados a concluir, que o cinema de autor, ao contrário do que se afirma, rigidamente, G. R., não é, nunca foi e nem poderá ser, dentro do sistema vigente, um cinema essencialmente revolucionário. Poderá ser, quando muito, cinema reformista, com as inevitáveis incursões de autores revolucionários; o que não invalida, absolutamente, incursões idênticas no chamado cinema comercial. Pergunto, então: enquadra-se, restringe-se os campos de ação para os novos cineastas brasileiros em função de quê? De mera formulação teórica? De falso moralismo transformado e erigido em ideologia? De quê? É só.

DIVISIONISMO

Maurice — Do ponto de vista político, estou do lado de Roberto. Acho *Revisão* inútil, esperava mais um livro sobre Harry Stone, de que um livro sobre nós mesmos.

Parece-me que o livro de G. R. quer ser uma autocrítica de um movimento que não nasceu totalmente, que pelo menos não está firmado. Deveríamos discutir se, no momento histórico, esse livro divide mais do que unifica, se critica, às vezes violentamente, pessoas que poderiam seguir conosco na luta de reivindicações para um cinema livre de opressões. Pergunto se essa divisão que o livro ocasiona não vem, na verdade, fortificar um grupo que hoje já está dando mostra de vitalidade, o do Rio e, provavelmente, o da Bahia. As pessoas criticadas por G. R. nunca se mostraram muito interessadas em lutar violentamente pelo cinema brasileiro, fizeram concessões, adotaram uma posição neutralista, nunca nitidamente progressista. De qualquer maneira, G. R. traz para o conjunto da classe cinematográfica divisões que poderia não trazer. Na minha opinião é mais útil escrever sobre o imperialismo, sobre a distribuição dos filmes estrangeiros no Brasil, e as redes de opressões que entravam nossa indústria, do que escrever sobre nós mesmos.

CONTRADIÇÕES

Paulo Emílio — Sinto-me muito próximo do pensamento de Roberto. O último capítulo do livro, *Economia e técnica*, quando ele com muita ênfase e muita razão, define quais são as condições da florescência do cinema brasileiro, põe em primeiro lugar a conquista do nosso mercado. Expõe aquelas idéias que são as idéias de todos nós, de que enquanto não conquistarmos pelo menos 50% do nosso mercado, é inútil fazer qualquer coisa: inútil, não; mas sem muita conseqüência. Essas idéias são ótimas, e vemos que elas são fundamentais para G. R.: mas acho estranho que essas idéias, fundamentais no último capítulo, não têm a menor importância no decorrer do livro, quando analisa a situação e o panorama geral do cinema brasileiro ou quando tenta explicar o que aconteceu com os filmes. Por exemplo: quando não gosta dos filmes, como *Ravina* ou *Rebelião em Vila Rica*, diz que eles fracassaram porque não prestavam, e a prova que não prestavam é que o público não gostou. Quando fala dos filmes de que gosta, *Rio, Zona Norte* ou *O grande momento*, e que também não deram resultados de bilheteria, ele faz uma referência à sabotagem dos distribuidores e exibidores, e dá uma explicação quase psicológica à má-fé desses comerciantes. Em nenhum momento, nesses casos precisos, se refere ao caso fundamental que é o nosso mercado invadido pelo cinema estrangeiro. Quando fala dos malogros das tentativas industriais paulistas, ironiza a respeito do que sucedeu.

A respeito dos economistas do cinema brasileiro, comenta, com ar evidentemente irônico: "o boi é como o boi bonito. Ninguém via, ninguém falava". Não no capítulo final, mas através do livro todo, a explicação que G. R. vê para o malogro do cinema brasileiro, é a industrialização. Foi a culpa da Vera Cruz. Ora o estilo expressionista, ou a mentalidade de elite, ou justificações estéticas, ou justificações

econômicas, mas não a justificação econômica do nosso filme estar oprimido dentro do Brasil. Para ele, a produção industrial é o mal em si. Ele chega a dizer que a missão número um dos autores de filmes é lutar para impedir que a indústria floresça. Não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o *cinema novo*, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com idéias industrialistas e os interesses dos "autores", são exatamente os mesmos. Qualquer luta a respeito da decorrência estética, social, sociológica da indústria ou do cinema de autor, é algo que poderá vir a ter um interesse enorme quando o cinema brasileiro existir — que na fase atual, em que a missão número um é desimpedir o nosso mercado, não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for, inclusive os produtores de chanchadas. Ele fala dos independentes do Brasil, como se se opusessem a uma máquina industrial poderosíssima, fala do cinema anticomercial como se houvesse um cinema comercial; aqui o cinema comercial, o industrial, o cinema de autor, são todos uns pobres diabos que precisam conquistar o mercado. G. R. me fez pensar várias vezes, nesse livro, naqueles ingleses com idéias socialistas, com idéias anarquistas e generosas, que no começo do processo da industrialização na Inglaterra, achavam que o grande inimigo era a máquina e que a maneira de se atingir a justiça social, era quebrando as máquinas.

O NACIONALISMO

Álvaro — Penso que, nessa luta, o que há de mais válido dentro de tudo o que está ocorrendo, é esta vontade de fazer filmes. Acho que não pode haver discriminações para a realização de filmes brasileiros no momento atual, em que se está lutando contra tantas dificuldades. Ser nacionalista em relação ao cinema brasileiro, é querer que ele se firme por todos os meios possíveis, não é querer que esse cinema vá se afirmando como uma expressão do nacionalismo. G. R. faz discriminação negativa.

O REFORMISMO

Jean-Claude — Talvez G. R. não esteja tanto contra a indústria; talvez esteja a favor da indústria sem saber, porque ele é tremendamente ilógico. Faz uma divisão artificial entre cinema comercial e cinema de autor, o primeiro sendo a serviço do capitalismo reformista e o segundo sendo revolucionário. Essa divisão é falsa. Por enquanto, o cinema de autor que se faz no Brasil está a serviço do capitalismo reformista, como quase tudo aquilo que fazemos. A fronteira não está nítida.

Por outro lado, quando ele fala de cinema de autor, fala de um cinema financiado por um banco (o que é independente até certo ponto) e diz que esse cinema não precisa de grandes equipamentos. Entretanto, para os interiores, precisa dos estúdios

da Vera Cruz ou dos de Herbert Richers. No fim do livro, diz que a burguesia nacional precisa apoiar os independentes. Assim que essa burguesia os apoiar, o seu cinema se tornará inevitavelmente a favor do capitalismo reformista. Quer dizer, que, no fim do livro, a divisão inicial deixa de existir. Se G. R. estivesse coerente, perceberia que o que ele quer (não como cineasta, mas no livro) é o cinema de burguesia nacional, que vai se tornando a classe dirigente. Não é um cinema revolucionário.

COISA RUIM

Paulo Emílio — O livro é de G. R. Gosto muito de G. R., com certeza, vou gostar muito das coisas que ele faz. Agora as suas idéias, as coisas que diz ou escreve, só me interessam porque o G. R. vai fazer bons filmes. Se fosse só crítico, aí não ligaria nada. O livro nos interessa porque nos interessamos pela personalidade dele, sentimos que há uma personalidade criadora que tem importância no cinema brasileiro. O tal "autor" é o próprio G. R., porque digere tudo, faz o que bem entende das coisas, não toma conhecimento das coisas como elas são. De acordo com a personalidade afirmativa que ele tem, interpreta tudo à luz dos problemas que o estão preocupando no momento. Isso é importante para a gente sentir não só os limites, mas também o interesse do livro, de que forma pode ser um livro interessante e curioso, de que ângulo muito particular pode ser levado a sério. Além disso, há também a coisa afetiva; o antipaulistismo de G. R. é tremendo. São Paulo escapa totalmente a G. R., o quanto um artista como Vinicius de Moraes, quando vem aqui, sente as virtualidades poéticas da cidade. São Paulo para G. R. é uma coisa tão ruim, que é inclusive responsável pelo fracasso de *Gimba*. Chega até a dizer que São Paulo não tem e nunca poderá ter cinema.

SEM MARGEM

Roberto — Não teve, não, tem, e não poderá ter. Ele nem dá margem para a gente lutar. O livro é engraçado. Deve-se dizer isso a G. R.

BENEVOLÊNCIA

Paulo Emílio — A pior coisa que se pode dizer a G. R., e é verdadeira, é que o livro deve ser lido com benevolência. Porque, se se fizer um mínimo de exigência e de rigor, não agüenta. Ao mesmo tempo, não fazendo essa exigência, escapa o que o livro possa ter de estimulante. Por ser ele.

[*Última Hora*, São Paulo, 9 nov. 1963, pp. 6-9.]

CINEMA

J. C. Ismael

Esta modernidade de dizer as coisas séria e diretamente, sem outra preocupação, como se a cordialidade fosse a maior inimiga do estilo dos que pretendem fazer tábula rasa do passado e da tradição e emprestar ao futuro o indispensável subsídio das suas idéias e crenças, esta modernidade tão cara aos irreverentes — porque jovens — messias de nossa cultura, é perigosamente ambígua.

Quando os pretensos reformadores pretendem reformar não sabem bem o quê, de um modo mais ou menos revolucionário, mais ou menos engajado em ideais mais ou menos sociopolitizantes, não conseguem transmitir ao seu tom de conversação e à sua ótica do mundo, a nostalgia dos autênticos *angry men* pelas aspirações impossíveis. Resta-lhes o caminho das coisas ditas com agudeza, com rispidez, único tradutor fiel aos rancores gratuitos. Esperam, valendo-se desse expediente, ser ouvidos. Mas, de sua tentativa fica apenas a sensação de obstinada recusa em participar dos padrões universais de ética profissional, da boa educação e da pudicícia pela qual zelam os nossos principais centros urbanos.

O que dissemos acima aplica-se inteiramente ao autor do livro em epígrafe, monografia que poderia ter marcado importante presença no raquítico movimento editorial cinematográfico brasileiro.

Escrita na primeira pessoa, no estilo de depoimento de quem supostamente contemplou de perto toda a história do nosso cinema, a narrativa peca por extrema paixão, foge da análise objetiva como o diabo da cruz, adentra-se por caminhos estranhos à autêntica tarefa de historiador de que presunçosamente se investe o autor.

O tom de manifesto e a devolução de lisonjas revelam-se imprescindíveis. Eis a revisão crítica: nada do que se fez até hoje em nosso cinema possui qualquer valor estético ou artesanal. As poucas exceções, como *Ganga bruta*, foram escolhidas menos por suas qualidades do que pela possibilidade de dimensão histórica que apresentam. As outras exceções, é claro, são os filmes que "os melhores diretores do mundo, em potencial", estão realizando com a câmera na mão. Verdade é que *Barravento*, como filme experimental, não tem tanta importância cinematográfica, mas social, na filmografia brasileira (p. 112). A ressalva é o maior elogio que seu diretor ou "autor" poderia receber.

O crítico e historiador Alex Viany, escolhido para apresentar esta *Revisão*, assim a define: "[...] este livro não só cumpre a promessa do título, marcando a maturidade da nova crítica cinematográfica, mas ainda nos dá, através de um dos seus mais talentosos propulsores, um estudo das principais raízes, tribulações e ambições

deste movimento que convencionou chamar de *cinema novo*". De outra parte, como lembra o A., "o que caracteriza a obra crítica e teórica de Alex Viany é uma especulação cada vez mais profunda e polêmica no sentido de um realismo brasileiro" (p. 79). Além do que: "O grande erro de Alberto Cavalcanti foi não ter logo visto, pela primeira vez no Brasil, dois homens de talento como Alinor Azevedo e Alex Viany" (p. 80). Como se levar a sério um livro deste?

O A. condena o "moralismo ingênuo" com que determinado diretor julga o mundo, como "alienado consciente" (sic) que é. Contudo, onde está demonstrado não ser esse "realismo" que o A. apregoa, igualmente tão ingênuo como o das inocentes crianças que acreditam nas suas quinquilharias a ponto de manter o bandido com seu revólver de espoleta e atropelar os adultos com seus automóveis plásticos?

[*O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 1963. Suplemento Literário, seção *Resenha Bibliográfica*, p. 2.]

REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO

B. J. Duarte

Em lançamento da Civilização Brasileira, acaba de publicar-se um livro de importância — *Revisão crítica do cinema brasileiro* — cujo autor, Glauber Rocha, é figura de proa do jovem cinema baiano, realizador de *Barravento*, película mais conhecida e citada fora do Brasil do que dentro deste nosso país tão cheio de paradoxos e contradições, onde é possível ignorar-se a obra cinematográfica de um jovem realizador, vindo aqui do centro da Nação, enquanto que lá fora tal filme já foi objeto de comentários, de análises em periódicos especializados, até de prêmios internacionais. Livro de importância, sim, porque qualquer livro sobre cinema neste país de literatura cinematográfica tão parca, e, além do mais, capaz de provocar polêmicas, ainda que esparsas, será sempre de importância, terá sempre que ocupar um lugar na mesa do intelectual do cinema tanto quanto na estante de uma biblioteca especializada. E o livro de Glauber Rocha está fadado a isso, pois, ao contrário do que afirma seu título, é mais uma revisão polêmica do cinema brasileiro do que propriamente um panfleto de crítica. Embora conheça Glauber Rocha superficialmente (durante um rápido encontro na sala de corte de Primo Carbonari, quando Trigueirinho Neto ali fazia a montagem sonora de *Bahia de Todos os Santos*), acredito que seu filme seja bem um reflexo de sua personalidade, no

físico e no espírito. De seu físico, lembro-me bem: rapaz magro, de roupas e cabelos desalinhados, falando com volubilidade e grandes gestos abarcando a frase. De seu espírito pude avaliar o peso através de seus escritos na imprensa carioca, ou pelo testemunho de amizade comum, a lúcida e atraente figura de Walter da Silveira, em suas cartas ao paulista seu amigo, em seus inumeráveis artigos, conferências e sua prosa sempre viva, fruída durante as breves passagens que por São Paulo fez o "papa" da crítica e do cinema da Bahia. Pois bem, ao ler agora a obra de Glauber Rocha, parece-me que estou a vê-lo, cabelos revoltos e roupa desmazelada... Porque seu livro se parece com ele, na sua linguagem pouco cuidada, naquele seu estilo irreverente, às vezes desabrido, não raro de conceitos injustos no seu modo de ver e julgar as gentes e as coisas do cinema brasileiro, principalmente as gentes e as coisas do cinema paulista. Por ser pois de importância o livro de Glauber Rocha, permita-me seu autor analisá-lo sob a luz de um comentário tranqüilo, feito sem mais aqueles arroubos da juventude; já bem distantes "hélas", sem aquele gume cortante, mas pouco afiado, da "nova crítica" (conforme classifica Glauber Rocha os escritores da geração mais moça do cinema deste país). Talvez não agrade muito a Glauber Rocha a interferência de "velhos", a intromissão de um crítico que, além de paulista, não pauta, nem seu cinema, nem seus princípios, pelos princípios (ou pela falta de princípios...) do chamado *cinema novo*, de que Glauber Rocha é um dos mais fanáticos defensores. Em verdade, eu abomino toda espécie de fanatismo, religioso, político, ideológico, artístico, cinematográfico. Mas, não recrimino o fanatismo de Glauber Rocha. Isso é próprio de sua idade e como dizem os franceses, "il faut bien que jeunesse se passe", sábias palavras que tanto se aplicam aos rapazes atrevidos e destrambelhados do *Cahiers du Cinéma*, quanto aos cabeludos e desmazelados críticos e realizadores do *cinema novo* brasileiro. Quando a mocidade de Glauber Rocha passar, curtida e queimada sob a luz do sol baiano e dos refletores do estúdios (esses abençoados instrumentos do trabalho de qualquer iluminador que se preze, mas tão pejorativamente desprezados por Glauber Rocha em seu livro), eu acredito que o criador de *Barravento* há de rever futuramente a sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* e honestamente alijar, em nova edição, as heresias e as afirmações afoitas que ora pejam este seu livro de muitas qualidades e não poucos defeitos. Peço-lhe licença, uma vez mais, para desde já auxiliá-lo nesse trabalho revisor, que, não duvido, há de fazê-lo quando a experiência e a maturidade espiritual lhe surgirem com os primeiros cabelos brancos, vindos na esteira da criação de muitos filmes, que, ao contrário dos cabelos, lhe desejo não passem em branco em sua filmografia futura. E um dos primeiros itens dessa revisão diz respeito a esse tão decantado *cinema novo*, com o qual Glauber Rocha enche a

boca e as páginas de sua *Revisão crítica*. Pois, nesse angu do *cinema novo* vou ter que pôr minha colher de pau. É o que farei no próximo domingo.

[*Folha de São Paulo*, 10 nov. 1963. Ilustrada, p. 6.]

REVISÃO CRÍTICA DO *CINEMA NOVO*

B. J. Duarte

Realmente Glauber Rocha enche a boca e as páginas de sua *Revisão crítica* com esse tão decantado *cinema novo*. E para exaltá-lo não trepida Glauber Rocha em reduzir, à expressão mais destrutiva, tudo quanto antes se fizera no cinema brasileiro, principalmente tudo quanto antes se fez no cinema brasileiro, principalmente tudo quanto antes se fez no cinema paulista, se bem que, ao ler-se o livro, não se saiba com segurança o que seja *cinema novo*, nem quando terá sido iniciada a sua era no Brasil. É verdade que, em vários capítulos, Glauber Rocha promete definir e localizar tal movimento nos quadros cinematográficos brasileiros, mas a coisa não sai disso; ora cita ele uma data, ora fala em realizações dos novos, sem contudo atrever-se a compor uma certeza em torno das origens, do corpo e da experiência desse cinema incerto e inculto. Assim, na p. 12, diz a *Revisão crítica* que "cada crítico no Brasil é uma ilha, não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isso não se definem os cineastas, fontes isoladas em suas intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é do 'vale tudo': a partir de 1962, o que não era chanchada virou *cinema novo*".

Sem desejar sequer levantar essa luva obscura atirada ao rosto dos críticos brasileiros (a afirmação é tão tola e tão confusa que não merece análise mais detida), vale-me a citação para tentar discernir, no meio do cipoal, a fonte primeira do *cinema novo* no livro de Glauber Rocha, seu cronista-mor e, ao que parece, um dos seus inventores. Assim, pois, com a queda da chanchada, o *cinema novo* surgiu triunfante em 1962. Entretanto, na p. 15 (apenas três páginas adiante), fica-se a saber que, em 1960, no escritório de Nelson Pereira dos Santos, "o termo *cinema novo*, nascido então se transformou em manchete promocional dos grandes produtores e dos novos financiadores que chegaram ao cinema atraídos pela súbita novidade do negócio". Mas nem aí Glauber Rocha se fixa, eis que, a um capítulo adiante, considera *Ganga bruta*, obra de 1933 de Humberto Mauro, como sendo a fonte de onde brotaram as águas lustrais do *cinema novo*, porque Humberto Mau-

ro realizou *Ganga bruta*, produção barata, em contraposição com todas as fitas brasileiras realizadas depois, com recursos multiplicados e infinitamente inferiores (p. 26). Logo, conclui Glauber Rocha, o princípio da produção do *cinema novo* universal é o filme antiindustrial, o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das idéias. Logo, continua a concluir Glauber Rocha, não é apenas estética e cultural, mas também a de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje.

Eis, pois, agora o meu amigo velho e muito querido Humberto Mauro incriminado de uma paternidade, cujo rebento, o *cinema novo*, não sei bem se ele aceitará com o sorriso orgulhoso dos pais felizes. O rebento, em verdade, não é de causar orgulho a ninguém, não se parece com Humberto Mauro, criatura asseada, de cérebro desanuviado, de inventiva própria, que sabe o que quer, Humberto Mauro nunca imitou ninguém, sempre permaneceu fiel a si mesmo, sempre rejeitou as influências que pudessem tornar seu estilo numa caricatura ou num *pastiche* e duvido que, de bom grado, seu espírito lúcido aceite o destrambelho e a salgalhada de que é tão pródigo o *cinema novo*. Novo? Mas, onde está a novidade desse cinema confuso, desse mosaico feito com os cacos da *nouvelle vague*, os cacos de muito aparvalhado e a cacologia dos servis imitadores de Godard e Antonioni, de Zavattini e do japonês Oshima (sic)? Mas, onde está a novidade desse cinema contraditório que firma sua estrutura no filme antindustrial, que se rebela contra o capitalismo cinematográfico ("forma mais violenta no extermínio das idéias"), mas que só se realiza apelando para a indústria e o capitalismo cinematográficos? Pois, o próprio Humberto Mauro existiria hoje sem o capitalismo cinematográfico? O próprio Glauber Rocha teria tido alguma oportunidade de realizar alguma coisa sem o capitalismo cinematográfico? Trigueirinho Neto teria produzido *Bahia de Todos os Santos* sem o capitalismo cinematográfico do Banco do Estado, Alex Viany teria feito o seu *Sol sobre a lama* sem o capitalismo de Palma Netto? E Glauber Rocha, Alex Viany e Trigueirinho Neto teriam exposto sua ideologia sem a existência daquela "forma violenta no extermínio (sic) das idéias", isto é, o capitalismo cinematográfico, segundo o autor da *Revisão crítica*? Mas, há outros desatinos que oportunamente exporei aqui a propósito do *cinema novo*.

[*Folha de São Paulo*, 17 nov. 1963. Ilustrada, p. 6.]

DESAGRAVO AO CINEMA PAULISTA

B. J. Duarte

Sim, sou obrigado a levar a sério o livro de Glauber Rocha, porque me vejo impelido a desagravar o cinema paulista, por ele gratuitamente injuriado. Na *Revisão crítica*, homens como Cavalheiro Lima, Jacques Deheinzelin, Chick Fowle, Lima Barreto, Flávio Tambellini e outros, empresas como a Vera Cruz constituem objeto da ira possessiva de Glauber Rocha, que não perde uma única oportunidade para diminuí-los, ou pejorativamente a todos se referir, às vezes até insultar vulgarmente, como em algumas páginas acontece com Rubens Biáfora. Torna-se assim difícil o diálogo com Glauber Rocha, dada a sujeira do ambiente em que ele se compraz permanecer. E onde não há asseio espiritual, não pode haver troca de idéias, nem argumentação crítica tendente a construir e não apenas a demolir. Para Glauber Rocha, homens como Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin são apenas economistas teóricos do nosso cinema, alinhavadores de cifras, recitadores de estatísticas, conselheiros professorais das comissões de cinema, cujo trabalho eficiente e construtivo a *Revisão crítica* timbra em ignorar. E Chick Fowle, essa criatura paciente e ponderada, um dos iluminadores que melhor se integra no espírito de uma equipe de criação cinematográfica, que no cinema paulista foi um apoio seguro para aqueles que começavam tanto quanto para os que já tinham experiência e desembaraço à frente e por detrás de uma câmera; Chick Fowle, um dos técnicos mais sensíveis da iluminação cinematográfica, não apenas do nosso cinema, a que se assimilou cordial e efetivamente, mas de qualquer cinema do mundo; Fowle, a que o cinema brasileiro deve a fotografia dos dois únicos de seus filmes até hoje laureados em Cannes e em muitos outros festivais internacionais, *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*; Chick Fowle, na opinião de Glauber Rocha, não passa de um fotógrafo acadêmico, cujo trabalho em *O cangaceiro* é apenas "digno de qualquer aluno destas famigeradas Escolas de Belas-Artes que ainda existem". Está claro que o desmazelo da "moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil" (como Glauber Rocha qualifica o trabalho dos operadores do *cinema novo*) não poderia nunca afinar-se pelos padrões da escola de Chick Fowle, em que a luz é trabalhada para ser posta em função do drama de que vai participar, dos atores que vai iluminar, dos cenários que vai valorizar, da história, enfim, em que vai integrar-se. "Onde há muita luz, há muitas sombras" disse Goethe já não sei mais onde. Pois a função de um iluminador no cinema, o ofício de Chick Fowle, é saber como trabalhar a luz, sem tirar o valor das sombras, nem a expressão dramática da luz e da sombra. Sombra é tão importante quanto a luz e qualquer fotógrafo principiante, dotado de um mínimo de sensibilidade, deve saber isso. Mas, para Glauber Rocha, que não entende de fotografia,

o que vale é um cinema feito sem tripé, iluminado sem refletores, ao deus-dará, câmera na mão, com qualquer óptica, contanto que não seja revestida de filtros "sofisticados", que não seja rodeada de rebatedores na impressão de sua luz, despida, enfim, de qualquer técnica, pois, brada o autor da *Revisão crítica*, "quando esta técnica está a serviço de idéias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro, é bom que se destrua a técnica, que por suas implicações convencionais só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários". Todas essas tolices vem na p. 73, ao comentar *O cangaceiro*, "produto industrial fundado sobre uma ideologia nacionalista pré-fascista, filme negativo para o cinema brasileiro assim como toda a obra de Lima Barreto", consta ainda dessa p. 73, da *Revisão crítica*. Na verdade, Glauber Rocha é demolidor desvairado, cuja picareta desorientada procura derrubar os muros da vergonha do cinema brasileiro, para, dos escombros, fazer surgir um *cinema novo*. Não precisava o cinema brasileiro da picareta de Glauber Rocha para fazer ruir essas paredes. Alguns críticos do cinema brasileiro, muito antes de nascer Glauber Rocha e de surgir o seu *cinema novo*, já o faziam, sem picaretas, com severidade inflexível e com muito mais autoridade. Pois, não é que o *cinema novo* foi quem descobriu Humberto Mauro?!... A propósito dessa mentira, urdida na *Revisão crítica*, direi, no próximo domingo, de como o velho Mauro, meu amigo, muito querido, veio a ser "descoberto" em São Paulo, lá pelos idos de 1949...

* B. J. Duarte não fará esta revelação "por motivos vários, que agora não posso revelar" (Ver "Uma lição de humildade", *Folha de São Paulo*, 15 dez. 1963, Ilustrada, p. 6). A sua leitura sobre a recuperação de Mauro somente vem à tona quatro anos depois em "Roteiro de Humberto Mauro", *O Estado de São Paulo*, 2 set. 1967, Suplemento Literário, p. 4. Neste artigo, B. J. Duarte afirma que o texto fora escrito em 1963 para um livro que seria publicado pela Civilização Brasileira, o que não ocorreu. [N.E.]

[*Folha de São Paulo*, 1 dez. 1963. Ilustrada, p. 6.]

RUI SANTOS E O *CINEMA NOVO*

B. J. Duarte

A propósito dos artigos aqui publicados sobre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, recebi de Rui Santos (iluminador de *Sol sobre a lama*, de Alex Viany), um depoimento escrito que por sua importância transcrevo sem outro comentário:

"Como profissional, como iluminador, como operador do cinema nacional, fiquei penalizado com a leitura do livro do cineasta de *Barravento*, que, com a maior displicência deste mundo, mete-se a pontificar sobre um setor de criação no cinema que ele desconhece totalmente -- o da iluminação — relegando-o a uma época primitiva, ao tempo em que se fazia cinema sem refletores, sem rebatedores, sem filtros, porque, nessa época, tais recursos de trabalho não existiam. Ora, segundo as teorias do sr. Glauber Rocha, a fotografia do cinema de hoje, do *cinema novo*, deve ser feita como a faziam os operadores da *Pathé*, quando, no início do século, cavavam suas imagens para as atualidades de então. Isso quer dizer que, com tal critério, quem faz cinema velho são eles do *cinema novo*, e nós, os 'velhos', somos quem realmente se batem por um *cinema novo*, no sentido de moderno, no sentido de nos colocarmos cada vez mais em dia a par dos avanços da técnica, dos progressos realizados na óptica, tanto quanto na química do filme. Não desejo intrometer-me por entre os meandros confusos em que se debate o sr. Glauber Rocha, ao ditar critérios obscuros em seu livro, como se o fizesse para os basbaques da *Fiorentina*, no Rio. Como não tenho inclinação para basbaque, quero apenas trazer aqui o meu testemunho sobre a realização de *Sol sobre a lama*, cuja fotografia é de minha autoria. Pois bem, a referida película é tida no livro do sr. Glauber Rocha como a tomada de posição definitiva de seu realizador, Alex Viany, tido também como o cineasta-mor do *cinema novo*. Orgulho-me, como profissional, de haver iluminado esse filme. Mas, quero afirmar de público que nessa iluminação não segui nenhum dos 'princípios' do *cinema novo*, ao contrário, os refletores, os tripés, os difusores, os filtros, enfim quaisquer dos recursos que fazem parte do instrumental de um iluminador que preze sua profissão e respeita sua arte, foram utilizados na 'fotografia' de *Sol sobre a lama*. E se me orgulho de meu esforço nesse filme, orgulho-me também dos tempos em que vivi nos estúdios paulistas da Vera Cruz e da Multifilmes, na companhia de iluminadores do porte de Chick Fowle, de Ray Sturgess, de Mario Pagés, Edgar Brasil, Aldo Tonti, Bob Hucke e outos homens dignos e capazes, com quem tanto aprendemos nós, os jovens de então. Orgulho-me da Vera Cruz, com todos os seus erros, porque dos erros podem sair grandes lições. Orgulho-me do cinema paulista de ontem e de hoje, com todos os seus aventureiros, porque na companhia dos maus é que aprendemos a conhecer os bons. Orgulho-me de haver convivido com os homens da Rex Filme, os grandes pioneiros de um cinema de qualidade no Brasil, em cujos laboratórios se trataram todos os grandes filmes do cinema brasileiro moderno, desde *O cangaceiro* até *O pagador de promessas*. Orgulho-me de muitas outras coisas e de muitos outros homens do cinema paulista, motivo pelo qual me apresso em vir à sua presença, meu caro, B. J. Duarte, para deixar meu protesto ao pé de sua colu-

na de crítica, contra os injustificáveis ataques do sr. Glauber Rocha ao cinema paulista, um patrimônio feito de suor e sacrifícios, mas, com isso, todo um patrimônio que não é só de São Paulo: é de toda cultura do Brasil. O que mais lamento é a presença de Alex Viany nesse livro tendencioso, praticamente a subscrever, no seu prefácio, tudo quanto diz o sr. Glauber Rocha. E, para finalizar aqui, sim, caberia a grande frase de Mário de Andrade, usada pelo autor, no desfecho do livro. 'Enquanto isso os sabichões discutem se doce-de-abóbora não dá chumbo para canhão...' — Um grande abraço do amigo Rui Santos".

[*Folha de São Paulo*, 8 dez. 1963. Ilustrada, p. 6.]

UMA LIÇÃO DE HUMILDADE

B. J. Duarte

Eu me havia proposto demonstrar, com provas cabais, de como fora "descoberto" em São Paulo, lá pelos idos de 1949, o meu velho e querido amigo Humberto Mauro, primazia de que se apoderou Glauber Rocha em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, atribuindo ao *cinema novo*, de que é cronista-mor, as glórias de haver subtraído do esquecimento e do silêncio em que jaziam a obra e o grande cineasta de Cataguases. Entretanto, por motivos vários, que agora não posso revelar, vejo-me obrigado a diferir para mais tarde as minhas revelações, até que fatos, que hão de vir, me proporcionem a ocasião ótima para que tais esclarecimentos possam subir à tona. Mais cedo ou mais tarde eu direi em que circunstâncias Humberto Mauro teve sua consagração em São Paulo, graças ao esforço e ao carinho de alguns paulistas, os primeiros realmente a compreender e analisar o homem de Cataguases, antigo e moderno.

Vou dar por hoje encerrada a série de comentários que venho fazendo sobre o livro de Glauber Rocha, essa diversão estabanada e obscura que ele qualifica como sendo uma revisão crítica do cinema brasileiro. Em seu livro, em verdade, há pouca revisão, em mistura com muita paixão e não raro, má-fé. Glauber Rocha, um exaltado ideológico, apaixonou-se pelo cinema, conseguiu fazê-lo sem o aprendizado que proporciona conhecimento e segurança, conseguiu realizá-lo sem aquela fecundante experiência que só sua prática, em todos os estágios da produção e setores da criação, da iniciação documentária à assistência de direção e de montagem, pode conferir aos que pretendem envolver-se na longa noite do cinema,

como expressão humana. E se de um lado admiro sinceramente os jovens realizadores no seu afã de querer expressar-se pelo cinema, de contar pela imagem os seus anseios, as suas dúvidas, até suas frustrações, por outro lado, abomino os pretensiosos, os bisonhos "descobridores" de teorias alheias, que, com sua ambição provinciana, pretendem suplantar pela audácia e auto-suficiência o que só se consegue no estudo da teoria e na prática do cinema dia-a-dia. Hoje disfarça-se a ignorância sob a capa de um cinema que se convencionou chamar de "novo". De novo mesmo não tem nada esse cinema caricato e confuso, que da improvisação chegou à imitação senão mesmo ao plágio puro e simples. Copia-se tudo nesse *cinema novo* — a *nouvelle vague*, o cinema "câmera-na-mão", até o cinema velho como a Sé de Braga que esses pasticheiros incorrigíveis timbram em fazer no Brasil. Ninguém pensa em começar pelo princípio, pelo estágio da companhia dos mais experientes, pelo aprender a ler na gramática das salas de corte, pela prática da câmera no tripé... Porque o novo neste mundo de dependências mútuas e de turbulências permanentes se faz com o resíduo subjacente de idéias velhas, um processo novo é sempre apoiado ou estruturado em critério e fragmentos do passado, na experiência e na maturidade dos antigos. Além do mais é preciso boa-fé e humildade nesse aprendizado constante, nessa escola de paciência infinita que é o cinema de hoje. E o que mais falta certamente no livro de Glauber Rocha é a boa-fé, a humildade, o respeito pela obra alheia, pela contribuição dos velhos, com suas misérias, porque das misérias podem sair grandezas, com seus erros, porque dos erros podem surgir acertos, como tão bem se expressou Rui Santos no depoimento aqui publicado. Esse depoimento, além de uma contradita, é uma grande lição. Uma lição de humildade, uma página de sinceridade. Que se aproveitem os novos do exemplo de um "velho"...

[*Folha de São Paulo*, 15 dez. 1963. Ilustrada, p. 6.]

A REVISÃO DE GLAUBER ROCHA

David Neves

Uma das primeiras coisas que perguntei a Glauber Rocha logo após sua chegada da Bahia, onde havia rodado as cenas de seu último filme, foi se existiu ordem na preparação das fichas de continuidade, importantes na organização da dublagem, sistema de som que predomina nas produções brasileiras.

Sempre me preocupei com a possibilidade de desorganização das realizações de G. R. e não sei que estímulo inicial me leva a pensar e agir assim a respeito do jovem realizador baiano. Talvez a total informalidade de *Barravento*, ou problemas semelhantes relativos ao acabamento desse filme. A visão que tenho de G. R. é a da personificação de um *motu perpetuo* sem leis nem regras. O dinamismo de sua personalidade, o seu espírito incansável, não admitiriam um metodismo "regressivo" e "conformista".

Recebi, como resposta à pergunta, uma saraivada de críticas e de queixas, partidas tanto do próprio Glauber quanto do produtor e fotógrafo Luiz Carlos Barreto que o acompanhava no momento. Todas essas críticas visavam à minha alienação referente ao fenômeno G. R. "Essa tão falada desorganização", diziam, "é um mito que precisa ser extinguido imediatamente".

Com efeito, *Barravento*, à primeira vista, parece um libelo contra a organização desde o seu aspecto primitivo em diversas críticas. Há, nessa dualidade G. R. — *Barravento*, uma interdependência significativa quanto à desorganização e não sei se essa última nasceu em mim da fita em relação ao realizador ou do realizador em relação à fita.

O fato é que ambas as hipóteses são justificáveis, pois sempre a primeira impressão de G. R. é a que inspira desnorteamento (sua capacidade intelectual fica imediatamente colocada num outro tipo de escala, dentro do primitivismo que *Barravento* despertou). A enorme utilidade de G. R. em todos os setores do cinema brasileiro, acreditava, se mediria através do maior ou menor vigor de seu dinamismo ou de sua disposição.

Maior desnorteamento, porém, sente-se quando se lê, salvo algumas exceções, os escritos de G. R. A partir de seus roteiros é a disciplina o elemento à primeira vista discernível. Chega-se inclusive a vislumbrar os ditames de uma lógica perfeita no encaminhamento das idéias. Escrevendo, G. R. parece se dar o tempo de reflexão que dispensa nos seus contatos pessoais do dia-a-dia. O raciocínio surpreende ao surgir sob a mais cristalina das formas de expressão. Começa-se a descobrir um pensamento que, por falta de tempo, não parecia manifestar-se no quase automatismo das ações exageradas e sempre contagiante dentro do que o próprio Glauber chamou de "retórica baiana". Tem-se a impressão de que, falando e agindo de modo avassalador, G. R. precisava profundamente, acumulava dados, raciocínios, teses e idéias, para outras oportunidades. E para maior supresa, sua memória funciona de maneira extraordinária. O processo acumulativo sob todas as formas de dispersão exterior age, quando exigido, como um mecanismo perfeito, sem a ferrugem que imaginamos ter sido criada pelo ócio permanente.

Hoje, G. R. edita pela Civilização Brasileira, na coleção Retratos do Brasil, sua

Revisão crítica do cinema brasileiro. E hoje definitivamente vislumbro sua verdadeira essência. Asseguro-me da objetividade de seus propósitos mais enraizados. Tenho, de G. R., sua verdadeira medida. A organicidade do seu livro é a síntese do seu autor, a comprovação que a aparente desorganização que se tenta analisar ou retirar de sua personalidade não passa de mera projeção de problemas pessoais, de incapacidade de assimilação da progressiva animação baiana. Hoje, o autor de *Barravento* exibe sua personalidade, sua capacidade analítica, sua imaginação concisa, numa obra fundamental que se caracteriza pela organicidade.

No começo de 1963, G. R. projetava, ao mesmo tempo, duas coisas: realizar *Deus e o diabo na terra do sol* e escrever um livro sobre o *cinema novo*. Ambicionava, antes de tudo, o filme e aqui no Rio, lutou para a obtenção do financiamento que aos poucos foi-se concretizando. Partiu para a Bahia ainda numa fase inicial desse processo. Foi enquanto esperava que começou e terminou o livro. Seu esquema inicial de produção era um financiamento bancário; a insuficiência deste provocou a aproximação final de Luiz Augusto Mendes, baiano, rico, interessado por cinema e Jarbas Barbosa, o mais importante e ambicioso dos produtores do *cinema novo*. Quando se completou o esquema definitivo de produção G. R. já tinha o livro pronto. Veio ao Rio para alinhavar problemas concretos da realização, entregou os originais a Ênio Silveira e retornou à Bahia.

Para confirmar a obstinação que tinha em elaborar um livro sobre o *cinema novo* de caráter crítico e de forma a mais pessoal possível, G. R. me enumerou os cuidados de que se arrumou na fase preparatória. Basta que se cite uma bibliografia (à guisa inclusive de informação, devido à sua ausência ao fim do volume) para provar a organização que presidiu o nascimento de *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Entre outros leu, antes de começar os trabalhos: dois livros de André Bazin (da série *Qu'est-ce que le cinéma?*), livros de Guido Aristarco, Georges Sadoul e Carlo Lizzani, várias entrevistas no *Cahiers du Cinéma* com realizadores importantes, livro de Afrânio Coutinho sobre literatura brasileira, ensaios de José Guilherme Merquior, obras de Caio Prado Junior, artigos de Mário de Andrade, P. E. Salles Gomes e Alex Viany. À medida que se lê o livro essas fontes vão surgindo através de citações ou de influências mais diretas. Destas, as mais características são as de José Guilherme Merquior que exerce grande poder sobre G. R., e P. E. Salles Gomes, cujo estilo inclusive consegue transparecer em alguns momentos. Glauber acabou a fase de elaboração em duas semanas, levando dois meses em trabalhos de "montagem" e de arremate.

A história de *Revisão* se insere, por suas características, na história do próprio *cinema novo* o que dá ao livro um valor todo especial. Ao meu ver sua mais louvável implicação com o *cinema novo* diz respeito à pessoa mesma de seu autor, po-

rém enquanto realizador. Ao se decidir pela feitura do livro, G. R. optou por uma tomada radical de posição refletida sobretudo na vivência. De Salvador recebi carta sua: "sou um espartano: acordo às sete e faço ginástica até as nove; estudo e escrevo até meia-noite. Organização e trabalho!". O novo lema era, para mim, naquele fim de mês de janeiro, o primeiro sinal de que meus julgamentos tinham sido precipitados e fundados nas enganosas aparências. *Revisão* era, portanto, escrito em regime de trabalho integral, nada dissipava seu autor daquela matéria que jorrava fluentemente, encadeada, consciente, meditada. Esse fôlego único é elemento inseparável do estilo do livro verificado sobretudo pela aderência dos capítulos.

Inicialmente é a apresentação do método. As restrições à liberdade de criação que o condicionamento a um método pode trazer são poucas para impedir sua justificação. Aqui G. R. é um metódico. Faz durante todo o tempo um julgamento a partir de um ponto de referência, de uma postura sem a qual o livro se transformaria num emaranhado de impressões, numa crítica inconstante e volúvel. Por vezes, curvado à honestidade ao método G. R. trai pontos de vista anteriores, mas autênticos pessoalmente; menos úteis, porém. O que *Revisão* diz, pode-se afirmar, é de imenso sentido prático e objetivo. Os poucos *penchants* de G. R. são substituídos pelo sentido profundo de coletividade, do interesse comum. Muitas vezes o sectarismo se anuncia mas logo depois se insere na honestidade do ponto de vista pessoal fugindo a tudo que pudesse ser esquemático ou impessoal. O método se funde no autor. Como autor de *Barravento* e agora de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, G. R. é um exemplo a ser seguido e consultado.

Nos capítulos seguintes há a preparação histórica para a chegada do *cinema novo*. Sente-se que quando a vivência não interfere há um certo esfriamento (caso *Limite*) da análise, que não chega, porém, ao desprezo. A riqueza da memória e dos dados desnorteiam o compilador. A aparência é de perigosa fertilidade (caso Cavalcanti), mas uma ordem interna a tudo preside. O importante é que o depoimento se revela, ao fim, de impressionante veracidade. O método crítico consagra então (e revela) a história, de forma dinâmica e quase vivida.

Lembro-me também que sempre me fascinou extraordinariamente a vasta cultura brasileira de G. R. Todas suas leituras (de ficção sobretudo) se calcam na literatura brasileira (as exceções são poucas e me vem à memória seu fanatismo por Faulkner, por exemplo). Esqueci-me de citar mais acima na bibliografia as obras de Cornélio Penna e de Graciliano Ramos que foram revistas durante a fase preparatória. O que pude sentir também em *Revisão* é certa fenomenologia fundada nesta qualidade de crítico literário que se acha latente em G. R. Quase sempre se lê com enorme prazer suas "revisões" das fitas características e esclarecedoras de cada capítulo ou personagem. Para não fugir à regra sua cultura cinematográfica é igual-

mente muito vasta. No capítulo 4 dedicado a Lima Barreto, o cuidado de análise estética e sobretudo ética vai até as citações de detalhes da carreira artística dos principais curta-metragens do realizador de *O cangaceiro*.

Uma primeira leitura, feita às pressas, não me permite senão essa rápida análise de um livro para o qual faço previsões de um sucesso incomparável. O espírito eminentemente polêmico que se imprime em suas páginas deverá fazer de *Revisão crítica do cinema brasileiro* um dos livros mais discutidos do ano. Com tudo isso fico duplamente satisfeito: primeiro porque descubro definitivamente um ponto de referência concreto e de fácil consulta que me permitirá defender a organicidade do pensamento de G. R. e segundo porque vejo que o *cinema novo* pode hoje (depois de *Garrincha* e *Vidas secas* inclusive) fazer alarde de sua existência definitiva, pois tem, dessa condição, um atestado à altura.

[*O Estado de São Paulo*, 7 dez. 1963, Suplemento Literário, p. 5.]

ÍNDICE REMISSIVO

N

P

tipologia **Zurich** papel **pólen print e alta alvura 120 g/m²**
impressão **RR Donnelley** tiragem **5.000**

COORDENAÇÃO EDITORIAL Ismail Xavier e Augusto Massi
PESQUISA Augusto Massi e Eduardo Morettin
PROJETO GRÁFICO Elaine Ramos
PREPARAÇÃO E REVISÃO Maria Helena Arrigucci

As imagens deste livro pertencem ao acervo da Cinemateca Brasileira, com exceção das imagens das páginas 81, 94, 98, 108 e 111 que foram cedidas pela Biblioteca Jenny Klabin Segall.
Páginas 2, 4 e 6: Déa Selva em *Ganga Bruta* de Humberto Mauro (1933)

Agradecimentos: Cinemateca Brasileira, Tempo Glauber e Biblioteca Jenny Klabin Segall

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
[Fundação Biblioteca Nacional]

Rocha, Glauber [1939-1981]
Glauber Rocha: Revisão crítica do cinema brasileiro
São Paulo: Cosac & Naify, 2003
240 p., 53 ilust.

ISBN 85-7503-184-8 CDD 791

1. Cinema brasileiro 2. Crítica 3. Glauber Rocha

COSAC & NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º Andar
01223-010 - São Paulo SP
Tel [55 11] 3218-1444
Fax [55 11] 3257-8164
info@cosacnaify.com.br
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3218-1466